BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Petrucci: *Tempo e ritmo nel linguaggio cinematografico* - B. Rondi: *La recitazione moderna (III)* - Blasetti: *Film-inchiesta e cinema moderno* Cincotti: *San Sebastiano '62.*

Note, recensioni. servizi e rubriche di *CHITI, GAMBETTI, LAURA, RONDOLINO, VERDONE.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XXIII - NUMERO 6 GIUGNO 1962

Sommario

I componenti delle Commissioni di censura . . . . pag. I

Bando di Concorso del C.S.C. . . . . » II

Parlamentari in visita al Centro Sperimentale . . . . » IV

SAGGI

ANTONIO PETRUCCI: *Appunti sul linguaggio cinematografico - II. Tempo e ritmo* . . . . » 1

BRUNELLO RONDI: *Prospettive della recitazione moderna - III. Esperienza primordiale della recitazione* . . . . » 16

ALESSANDRO BLASETTI: *Film-inchiesta e cinema moderno* . . . » 26

GUIDO CINCOTTI: *San Sebastiano: un decennale difficile* . . . » 48

NOTE

GIANNI RONDOLINO: *Film d'animazione ad Annecy: è l'anno di Francia e Italia* . . . . » 62

MARIO VERDONE: *V^a^ Mostra del film sull'arte: registi e artisti sottovoce* , ... » 74

I DOCUMENTARI

GIACOMO GAMBETTI: *L' « opera prima » di Fernaldo Di Giammatteo* » 78

I LIBRI

Recensioni a cura di ERNESTO G. LAURA . . . . » 80

Film usciti a Roma dal 1. *al* 31-V-1962, *a cura di Roberto Chiti* » (41)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIII - n. 6
giugno 1962

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Roma, via Predabissi 3.

I componenti delle Commissioni di censura

In applicazione alla nuova legge, di cui abbiamo pubblicato il testo approvato dalla maggioranza di centro-sinistra delle Camere, il Ministro dello Spettacolo ha nominato i seguenti presidenti per le quattro sezioni della commissione per la revisione teatrale e per le otto sezioni della commissione per la revisione cinematografica:

Tommaso D'Arienzo, Ugo Guarnera, Filippo Lonardo, Giuseppe Lo Schiavo, Stanislao Vista, presidenti di sez. della Corte di Cassazione; *Carlo Di Maio, Giuseppe Flore, Aldo Peronaci, Nicola Restaino, Giovanni Russo,* consiglieri della Corte di Cassazione; *Luigi Pisano, Enrico Toro,* sostituti procuratori generali della Corte di Cassazione.

I predetti magistrati erano stati designati dal Consiglio Superiore della Magistratura.

Il Ministro ha quindi nominato membri delle commissioni:

a) professori universitari di ruolo o liberi docenti di materie giuridiche: *Walter D'Avanzo, Raffaele Dolce, Rocco Sesso, Mario Spasari, Gaetano Sciascia, Mario Sinopoli, Pio Fedele, Rinaldo Orecchio;*

b) professori di ruolo o liberi docenti di pedagogia nelle Università o Istituti equiparati e insegnanti di ruolo di pedagogia negli Istituti magistrali: *Franco Bonacina, Carmelo Cottone, Emma Natta,* docenti di pedagogia presso il Centro Didattico del Ministero della Pubblica Istruzione; *Giacomo Cives, Roberto Neri, Iclea Picco, Antonio Santoni Rugiu, Aldo Visalberghi, Luigi Volpicelli,* docenti universitari; *Elena Leggiadro ved. Giordano, Girolamo Rizzo, Maria Saracista,* insegnanti di ruolo di pedagogia negli Istituti Magistrali;

c) professori di ruolo o liberi docenti di psicologia nelle Università o Istituti equiparati: *Claudio Busnelli, Leandro Canestrelli, Eraldo De Grada, Giuseppe Lepore, Lamberto Longhi, Luigi Meschieri, Rodolfo Nencini, Ezio Ponzo;*

d) rappresentanti delle industrie cinematografiche (designati dall'A.N.I.C.A.): *Camillo Bruno, Vincenzo Buffolo, Carmine Cianfarani, Alfredo Guarini, Goffredo Lombardo, Franco Penotti, Mario Stefanutti, Renato Trentini;*

e) registi (nominati, in assenza di designazione da parte dell'A.N.A.C., sentito il parere unanime della Commissione consultiva per la cinematografia): *Duilio Coletti, Clemente Crispolti, Arnaldo Genoino, Vincenzo Lucci Chiarissi, Romolo Marcellini, Giovanni Paolucci, Roberto L. Savarese, Enzo Trapani;*

f) autori drammatici (designati dal Sindacato Nazionale Autori Drammatici e dalla Società Italiana Autori Drammatici): *Mario Federici, Cesare Vico Ludovici, Giuseppe Luongo, Tullio Pinelli;*

g) giornalisti cinematografici (nominati, in assenza di designazione da parte del S.N.G.C.I., sentito il parere unanime della Commissione consultiva per la cinematografia): *Ludovico Alessandrini, Giacinto Ciaccio, Mino Doletti, Renato Filizzola, Mario Guidotti, Vinicio Marinucci, Fausto Montesanti, Ugo Ugoletti.*

Bando di Concorso del C. S. C.

1962-64

Pubblichiamo il testo del bando di concorso per il biennio Accademico 1962-64 emanato in questi giorni dal Centro Sperimentale di Cinematografia.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia mette a concorso per il Biennio Accademico 1962-64 i seguenti posti per allievi italiani nei rispettivi Corsi d'insegnamento: regia: 3 posti; direzione di produzione: 4 posti; recitazione: 20 posti; ripresa cinematografica: 3 posti; registrazione del suono: 3 posti; scenografia: 3 posti; costume: 3 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre il possesso dei seguenti titoli: diploma di laurea, per i corsi di regia e di direzione di produzione; diploma di Istituto di istruzione secondaria di secondo grado, per il corso di recitazione; diploma di Istituto Tecnico o di Maturità classica, scientifica o artistica, per il corso di ripresa cinematografica; diploma di laurea in Ingegneria elettrotecnica o diploma di Istituto tecnico industriale (Radiotecnica) per il corso di registrazione del suono; diploma di laurea in Architettura, o di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, per il corso di scenografia; diploma di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, o di Istituto d'Arte, per il corso di costume.

Gli aspiranti devono aver compiuto, alla data del 15 settembre 1962, i venti anni di età e non aver superato i ventotto; per gli aspiranti attori, i limiti di età sono da diciotto a ventiquattro anni e per le aspiranti attrici da sedici a ventiquattro anni.

I concorrenti devono dichiarare nella domanda di ammissione al concorso: la data e il luogo di nascita; il possesso della cittadinanza italiana; le eventuali condanne penali riportate; il titolo di studio; la posizione nei riguardi degli obblighi militari; di essere di sana e robusta costituzione fisica.

Gli aspiranti al corso di regia dovranno inviare, assieme alla domanda, almeno una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, e un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sul mondo artistico o sulla tecnica di lavoro di un regista italiano; gli aspiranti al corso di recitazione dovranno inviare una serie di fotografie senza ritocco di cui una a mezzo busto, una a figura intera, una in costume da bagno, e una di profilo (formato non inferiore al 13x18) che attestino della loro attitudine fisica e fisionomica; gli aspiranti al corso di ripresa cinematografica dovranno inviare una serie di dieci fotografie a soggetto libero; gli aspiranti al corso di scenografia dovranno inviare due bozzetti e due progetti; gli aspiranti al corso di costume dovranno inviare dieci bozzetti di figurini e costume.

Le domande (in carta da bollo da L. 200) dovranno essere inoltrate alla Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana 1524, Roma entro il 15 settembre 1962, accompagnate dal modulo unito al presente bando, debitamente compilato, e da una fotografia, formato tessera, occorrente per l'identificazione del candidato.

Le domande pervenute entro il 15 settembre 1962 saranno vagliate da una Commissione di pre-selezione, la quale ammetterà agli esami solo quei candidati che — a suo insindacabile giudizio — riterrà forniti del minimo di requisiti. I candidati che avranno superato la pre-selezione saranno convocati per sostenere gli esami di concorso, come da programma allegato. Al termine degli esami verrà compilata una graduatoria degli idonei, comprendente quei candidati che avranno superato favorevolmente le prove. I primi tra gli idonei, fino a copertura del numero dei posti messi a concorso, verranno proclamati vincitori e ammessi alla frequenza al Centro. Nel caso di rinuncia, o di allontanamento dal Centro entro un mese dall'inizio delle lezioni, di uno o più candidati vincitori, subentreranno i candidati idonei non vincitori, nell'ordine della graduatoria.

L'ammissione ai corsi è anche subordinata all'esito di un esame medico effettuato da un sanitario del Centro che dovrà attestare la piena idoneità fisica dei candidati vincitori al lavoro professionale e all'applicazione in tutte le materie d'insegnamento, e particolarmente — per i candidati alla sezione di recitazione — nella danza, l'educazione fisica e l'equitazione.

I concorrenti vincitori dovranno presentare entro il 31 ottobre 1962, sotto pena di decadenza dal diritto all'ammissione al Centro: 1) certificato di nascita; 2) certificato di cittadinanza italiana (non anteriore a 3 mesi); 3) certificato generale penale (non anteriore a 3 mesi); 4) certificato di buona condotta (non anteriore a 3 mesi); 5) certificato di sana e robusta costituzione fisica (non anteriore a 3 mesi) rilasciato da un Ufficiale Sanitario; 6) titolo di studio; 7) atto di assenso di chi esercita la patria potestà, per i minorenni.

Al momento della immatricolazione i concorrenti vincitori dovranno versare, a titolo di deposito, la somma di L. 10.000 (diecimila) per eventuali danni che potranno arrecare agli impianti e alle attrezzature del Centro. Detta somma verrà restituita alla fine del biennio.

Oltre al deposito, i candidati ammessi al corso di recitazione dovranno versare la somma di L. 20.000 (ventimila) per la fornitura dei costumi di danza, di educazione fisica e di equitazione, che rimarranno di loro proprietà.

Fino a quando non avranno effettuato detti versamenti, i candidati vincitori non saranno ammessi alla frequenza delle lezioni.

I corsi sono biennali per tutte le sezioni; hanno inizio nel mese di novembre e terminano nel successivo mese di giugno. Alla fine del primo quadrimestre di ciascun anno accademico il Consiglio Direttivo, sulla base delle graduatorie di merito redatte dal Consiglio dei Professori, può escludere dalla ulteriore frequenza dei corsi agli allievi che dimostrino insufficienza di attitudini o di profitto. Al termine del primo anno di studi gli allievi debbono sostenere un esame per l'ammissione al secondo anno.

La frequeenza dei corsi è gratuita. E' obbligatoria la frequenza quotidiana alle lezioni, le quali hanno normalmente luogo dalle ore 9 alle ore 16,30.

Il Consiglio Direttivo del Centro può procedere all'assegnazione di un limitato numero di borse di studio, il cui importo è di L. 50.000 mensili per gli allievi non residenti in Roma e di 30.000 mensili per quelli residenti in Roma. L'assegnazione delle borse viene fatta sulla base dei risultati degli esami, ed è subordinata all'accertamento delle condizioni economiche dell'allievo. Essa è sottoposta ogni anno a revisione, dopo il primo quadrimestre di studi, in relazione alle nuove graduatorie redatte dal Consiglio dei Professori, e dopo gli esami di passaggio dal 1º al 2º anno.

Il Consiglio Direttivo può, in via eccezionale, su conforme e motivato parere della Commissione di pre-selezione, consentire l'ammissione agli esami anche ad aspiranti non provvisti del titolo di studio prescritto, o che non rientrino nei limiti di età fissati, purché la Commissione stessa, sulla base della documentazione presentata, e a suo insindacabile giudizio, ritenga che essi possano supplire con particolari attitudini e preparazione alla mancanza dei requisiti suddetti.

Il Presidente (Floris L. Ammannati)

Il programma degli esami per l'ammissione ai vari corsi è il seguente:

REGIA

PROVE ORALI

1. - *Letteratura italiana* (Informazione generale sulla narrativa italiana dall'inizio del secolo XIX ai giorni nostri con particolare approfondimento di almeno tre autori indicati dal candidato).
2. - *Cultura generale* (Conversazione libera su argomenti di varia cultura, a scelta della Commissione).
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato* (Notizie storiche e critiche).
4. - *Estetica generale* (Lineamenti di storia del pensiero estetico, con particolare riferimento alle correnti contemporanee).
5. - *Il linguaggio del film* (Elementi storici e applicazioni pratiche).

PROVE SCRITTE (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Sceneggiatura desunta da un racconto o da un tema proposto dalla Commissione* (durata 5 ore).
2. - *Analisi critica di un film indicato dalla Commissione e proiettato ai candidati precedentemente all'eame* (durata 4 ore).

Dopo aver esaminato gli elaborati la Commissione può — se lo ritiene opportuno — riconvocare i candidati per un colloquio supplementare.

DIREZIONE DELLA PRODUZIONE

PROVE ORALI

1. - *Nozioni di diritto pubblico e privato.*
2. - *Nozioni di matematica e di contabilità.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

RECITAZIONE

PROVE ORALI

1. - *Lettura di brani di opere narrative e teatrali a scelta dalla Commissione.*
2. - *Ripetizione a memoria di almeno due brani, uno tratto da un testo teatrale e l'altro da una poesia, a scelta del candidato.*
3. - *Nozioni di storia della letteratura e di storia del teatro.*
4. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Provino cinematografico.*

RIPRESA CINEMATOGRAFICA

PROVE ORALI

1. - *Ottica, con particolare riguardo all'ottica fotografica.*
2. - *Chimica, con particolare riguardo al processo fotografico.*
3. - *Matematica* (algebra e trigonometria).
4. - *Commento e discussione tecnica sui saggi fotografici presentati.*
5. - *Conoscenza di un film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Esercitazione di illuminazione, o di ripresa fotografica, o di ripresa cinematografica, su tema indicato dalla Commissione.*

REGISTRAZIONE DEL SUONO

PROVE ORALI

1. *Acustica generale, fisiologica e musicale.*
2. - *Elettrotecnica, Radiotecnica, Elettro-acustica.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

SCENOGRAFIA

PROVE GRAFICHE

1. - *Progetto di primo grado ex tempore su tema fissato dalla Commissione* (durata 8 ore).
2. - *Sviluppo geometrico delle piante* 1:50 *e sezioni* 1:20 (durata 8 ore).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento alla scenografia teatrale e cinematografica.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

COSTUME

PROVE GRAFICHE

1. - *Esecuzione di bozzetti di costume su tema fissato dalla Commissione* (durata 12 ore in due giorni).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento al costume teatrale e cinematografico.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico a scelta del candidato.*

Contemporaneamente è stato emanato anche il bando di concorso per l'ammissione di allievi stranieri. Ad essi sono riservati: 6 posti per il corso di regia; 2 posti per il corso di direzione di produzione; 4 posti per il corso di recitazione; 3 posti per il corso di ripresa cinematografica; 2 posti per il corso di registrazione del suono; 2 posti per il corso di scenografia; 2 posti per il corso di costume.

Gli stranieri vengono ammessi in qualità di *uditori*, ma le norme per la loro ammissione sono analoghe a quelle fissate per i cittadini italiani.

Copia del bando di concorso, del programma di esame e di un formulario da accludere alla domanda può essere richiesta alla Segreteria del Centro Sperimentale di Cinematografia (Via Tuscolana, n. 1524, Roma).

Parlamentari in visita al Centro Sperimentale

Un gruppo di ventuno parlamentari particolarmente interessato ai problemi dello spettacolo ha visitato nel mese di giugno il Centro Sperimentale di Cinematografia. I senatori Pagni, Caruso, Minio, Busoni, Gianquinto, Giuliana Nenni, Tupini, Picardi, Angelilli, Cerabona, Gallotti-Balboni, Barracco e i deputati onn. Schiavetti, Dal Canton, Sciolis, Di Giannantonio, Russo-Spena, Rampa, Biancani, Guidi, Vestri, Riccio sono stati ricevuti dal Presidente del Centro, dott. Floris Luigi Ammannati, e dal Direttore, dott. Leonardo Fioravanti.

Presenti il Ministro del Turismo e dello Spettacolo, on. Folchi, il Capo di gabinetto dott. Bolasco e l'Ispettore generale della cinematografia, dott. Annibale Scicluna Sorge, che è anche Vice Presidente del C.S.C., i rappresentanti dei due rami del Parlamento hanno assistito ad alcune esercitazioni ed alla proiezione di « shorts » degli allievi diplomati.

Il dottor Ammannati ha porto ai parlamentari il suo ringraziamento al quale ha risposto l'on. Riccio complimentandosi per la funzionalità del Centro stesso. Infine l'on. Folchi ha espresso l'augurio che i contatti fra i parlamentari ed il Centro Sperimentale di Cinematografia possano diventare più frequenti e proficui nell'interesse dell'Ente cui lo Stato ha affidato il compito della preparazione e della formazione dei professionisti del cinema.

Tempo e ritmo

di ANTONIO PETRUCCI

I.

> « Il tempo è il numero del movimento secondo il prima e il poi ».
>
> ARISTOTELE

La definizione di Aristotele venne accolta da San Tomaso e dagli scolastici. Ma Sant'Agostino, prima di loro, aveva lungamente meditato, fino all'angoscia (« mi sono dissipato nella successione dei tempi che non conosco »), e forse per primo aveva intuito la relatività dei concetti di tempo, di spazio e di moto (« misuro il tempo, lo so; ma non misuro il futuro, che non esiste ancora; non misuro il presente che non ha estensione, non misuro il passato, che ormai non esiste più »).

C'è una pagina del cap. XXVII del libro XI delle *Confessioni* che pochi han ricordato, e si potrebbe porre alla base della filosofia moderna: « Il tempo lo misuriamo, ma non prima che giunga, non quando è passato, non quello che non ha durata; infine, non quando non è determinato da limiti. Dunque noi non misuriamo il futuro, né il passato, né il presente, né il tempo mentre passa: eppure misuriamo il tempo. *"Deus creator omnium"* è un verso di otto sillabe in cui le brevi si alternano con le lunghe; le quattro brevi, cioè la prima, la terza, la quinta, la settima, sono metà delle quattro lunghe: la seconda, la quarta, la sesta, l'ottava: ciascuna di queste, rispetto a ciascuna di quelle, dura un tempo doppio. Le pronunzio, le ripronunzio, ed è proprio così come è chiaramente percepito dal senso. Il senso mi dice chiaramente che misuro una sillaba lunga per mezzo di una sillaba breve e noto che quella è due volte tanto. Siccome però si pronunciano una dopo l'altra, se la prima è breve e quella che segue è lunga come potrò tener ferma la breve e come, misurandola, la confronterò con la lunga per arguire che questa è due volte tanto, dal momento che la sillaba lunga non incomincia ad

aver suono se non quando la breve non ne ha più? E anche la lunga, posso forse misurarla mentre è presente, quando, se non è finita, non posso ancora misurarla? Ma il suo finire è anche il suo cadere nel passato.

Che cosa misuro allora? Dov'è la breve che mi serve di misura? Dove la lunga che voglio misurare? Entrambe diedero il loro suono, volarono via, passarono, non sono più: ed io le misuro, e, con la sicurezza che ci può venire da un senso esercitato, dico che la prima, quanto alla durata del tempo, è la metà dell'altra. Ma non lo posso dire se non perché sono passate, finite. Non esse dunque io misuro, ma un qualche cosa rimasto stampato nella mia memoria.

In te, o anima mia, misuro il tempo. Non disturbarmi; ossia non disturbarmi con il tumulto delle tue impressioni. In te, io affermo, misuro il tempo. L'impressione lasciata in te dalle cose mentre passano e che dura anche quando esse sono passate, quella io misuro come presente, non le cose che, passando, ve la lasciarono: è dessa che io misuro quando misuro il tempo. E allora: o è questo il tempo, o io non misuro il tempo.

Quando poi misuriamo il silenzio e diciamo che quel determinato silenzio è durato tanto quanto quel suono, non applichiamo forse il nostro pensiero alla misura del suono, come se il silenzio fosse un suono, per poter dare un'idea degli intervalli del silenzio nell'estensione del tempo? Cessa la voce, cessa la parola, ma noi riandiamo nel pensiero a poesie, versi, discorsi, ogni sviluppo di movimenti, e possiamo valutare la durata relativa di ciascuno, non altrimenti che se la esprimessimo a parole. Se uno vuole emettere un suono alquanto prolungato e se nel suo pensiero vuole precisarne la durata, costui percorre in silenzio quello spazio di tempo, e, affidatolo alla memoria, comincia a emettere quel suono che dura fino ad arrivare al termine prefisso: anzi è durato e durerà, perché quel suono già emesso è risonato, quello che rimane risonerà: e così si completa, a misura che la tensione presente fa passare il futuro nel passato: diminuisce il futuro, cresce il passato, finché, esaurito il futuro, tutto diventa passato. Come, però, può diminuire o consumarsi il futuro che non esiste ancora, come può crescere il passato che non esiste più, se non perché nella mente, in cui quel complesso ha il suo svolgimento, sussistono le tre forme? L'animo attende, presta attenzione, ricorda: in modo che quello che attende attraverso il suo sviluppo nel presente passi poi nei ricordo. Chi potrebbe negare che il futuro non esiste ancora? Ma nell'animo vive l'attesa del fu-

turo. Chi potrebbe negare che il passato non esiste più? Ma nell'animo vive la memoria del passato. E chi negherà che il tempo presente manca di estensione perché non è che un punto transeunte? Ma dura l'attenzione attraverso la quale il futuro tende al passato. Non si può avere dunque un futuro lungo — non esiste ancora — ma il futuro lungo è la lunga attesa del futuro; non si può avere un passato lungo — non esiste più — ma il lungo passato è il lungo ricordo del passato ».

Ora, se rifacciamo in senso inverso il cammino percorso dal Santo e dalla dimostrazione della soggettività del tempo risaliamo alla sua misura, ritroviamo nel movimento la sostanza dell'intuizione aristotelica dalla quale Agostino era già partito quando nel *De musica* aveva affrontato il problema del ritmo.

* * *

Una tra le più diffuse accezioni della parola *tempo* è d'ordine ritmico e gli scienziati si affrettano a tacciare l'uso comune di arbitrarietà il che è da dimostrare, anzi, dopo quanto s'è detto, estremamente difficile da dimostrare.

Se infatti per il musicista il ritmo è il moto ordinato dei suoni che si svolge sulla base di determinate unità di tempo aventi determinati requisiti, per l'architetto è il moto ordinato degli spazi, per il pittore del segno e delle masse di colore, per il biologo del decorso dei processi vitali.

Si può dire che il ritmo è sempre una misura del moto (cioè tempo) ed una delle caratteristiche della vita.

Anche fenomeni apparentemente uniformi nel loro decorso risultano spesso scomponibili in fenomeni elementari ritmici non solo perché il tempo, numero del moto, è sempre scomponibile, ma perché non c'è fenomeno che non costituisca parte di un fenomeno (ritmo) a periodo più ampio.

« In ogni ramo della biologia largamente intesa — nella fisiologia normale o patologica, nella ecologia ed etologia, nella psicologia e nella sociologia — s'incontrano innumerevoli esempi di ritmi più o meno costanti e regolari delle funzioni vitali ».

Il ritmo, dunque, non è soltanto un elemento proprio della musica, è una tendenza naturale dell'uomo che trova le sue origini nel creato, dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo, dalla cadenza dei moti degli astri e dei sistemi celesti nello spazio cosmico, alla cadenza del moto degli elementi che costituiscono l'atomo.

II.

« *Ce Temps — là est le temps organique tel qu'il se retrouve dans le régime de toutes le fonctions alternatives fondamentales de la vie* ».

PAUL VALERY

Il ritmo è la misura della vita stessa, dalla cadenza della scissione dei protozoi attraverso la quale si opera la riproduzione, al battito cardiaco al ciclo respiratorio degli organismi più complessi. Il complesso della vita stessa dell'individuo si svolge secondo un ritmo ternario che va dall'accrescimento, alla maturazione, alla senescenza.

Ora, l'elemento più semplice del ritmo è quello costituito dalla figura che in musica si chiama *inciso* ed è costituito da due tempi (che corrispondono poi al battito cardiaco). In musica, come in poesia, i due tempi si chiamano, dal greco, arsi e tesi. Arsi = ascesa, elevazione; tesi = riposo, abbassamento.

L'immagine più evidente di questi due tempi che rappresentano lo slancio e quindi il riposo è il gesto della danzatrice che si solleva sulle punte dei piedi congiungendo in alto le braccia e quindi rilassandosi con l'abbassarle. Cristallizzate questa figura e avrete l'arco, qualsiasi arco, ma più particolarmente l'arco gotico.

Ora l'arsi o ascesa è il tempo forte, sul quale evidentemente batte l'accento mentre la tesi è il tempo debole non accentato.

L'inciso che corrisponde al succedersi dell'arsi e della tesi può essere binario quando i tempi delle due azioni sono perfettamente uguali, diventa ternario quando il gesto di riposo, non accentato, si compie in un tempo doppio del primo. Chi ha qualche nozione di metrica classica, greca o latina, ricorda la figura del trocheo — al quale faceva riferimento S. Agostino — che è composta da una sillaba lunga e da una breve, e quella del dattilo che è di una lunga e due brevi e sa che l'accento cade sempre sulle lunghe.

Tra i due accenti forti di cui sono forniti due *incisi* che si susseguono (e questo vale anche per i *metron* e *piedi* della poesia) si forma un rapporto che è identico a quello che intercorre fra il tempo debole quello forte di ciascun *inciso*. Se al primo *gruppo* segue un secondo, il primo avrà tendenza a collegarsi al secondo in un'unità superiore per cui l'accento forte del primo costituirà l'arsi di cui l'accento forte del secondo verrà ad essere la tesi.

Nel *periodo* musicale tipo gli accenti forti dei gruppi rappresentano i punti di arrivo ritmici di maggiore importanza e fra questi

particolarmente il 2° e il 4°. Allo stesso modo e per la stessa legge, nell'esametro (e non solo nell'esametro naturalmente) si hanno punti di arrivo ritmici di maggiore importanza (esempio tipico onomatopeico: quà - drupenànte putrèm - sonitù - quatit ùn gula - càmpum). Parimenti nell'endecasillabo italiano (prendendo l'endecasillabo ad esempio tipico e ricordando che in italiano, pur esistendo in realtà le brevi e le lunghe non siamo portati a farvi attenzione perché la poesia italiana non è basata sulla quantità delle sillabe, ma sul loro accento) possiamo avere accenti principali sulla quarta e decima, oppure sulla sesta e decima, e i due accenti secondari sulla prima, seconda o terza sillaba e sulla settima e sull'ottava (si sa che i primi venticinque versi della Divina Commedia sono un esempio di tutte e quattordici le varietà di accenti che si possono avere in un endecasillabo).

Allo stesso modo si può parlare di una precisa corrispondenza di valore fra l'*elisione* musicale e quella poetica, fra la cesura poetica, cioè il taglio dopo le arsi che segna una breve pausa nella lettura o recitazione del verso, e quella musicale.

E mentre infine il periodo musicale di otto *incisi* va considerato la base della costruzione di un pensiero musicale compiuto, molte sono le alterazioni che esso subisce nella pratica da parte dei compositori i quali non possono essere costretti a creare sulla falsariga di un unico e immutabile schema ritmico. Lo stesso dicasi della poesia di tutte le altre arti in genere.

* * *

L'aver richiamato alla memoria queste nozioni fondamentali sulla natura e la funzione del ritmo, sulla natura in generale e la funzione particolare in musica e in poesia, mi sembra indispensabile per poter procedere in un discorso che riguarda le arti figurative. Due esempi abbiamo già fatto a proposito dell'inciso e della sua natura intima che è contrapposizione di arsi e di tesi, di ascensione e di abbassamento, e sono, da una parte, la figura più semplice della danza classica nella quale tutto il corpo si tende nell'ascesa, accompagnando il movimento delle braccia che salgono verso il cielo, e si rilascia quindi, riabbassandosi nella posizione di riposo che conclude il movimento stesso; dall'altra quello dell'arco, particolarmente a sesto acuto, tanto simile al movimento di danza, e quasi la cristallizzazione di quello.

Ora l'importante non è di riscontrare fino a che punto sia pos-

sibile, nelle arti figurative, l'adozione degli schemi della musica e della poesia, quanto il precisare la natura e l'importanza del ritmo in questo caso.

Abbiamo detto che quella di dividere il tempo in tante parti, accentuando in modo da differenziare le unità risultanti, è una tendenza naturale, anzi un'esigenza che ha le sue origini nello stesso ciclo vitale dell'individuo, a sua volta scomponibile in diverse unità ritmiche che vanno, con misure diverse, dalla elementarietà del battito cardiaco e del ciclo circolatorio e quindi della cadenza respiratoria, fino alle più complesse dei periodi di accrescimento, di maturità, di senescenza.

Il ritmo è quindi un fatto istintivo e in qualsiasi azione dell'individuo se ne può riscontrare l'evidenza: nei movimenti elementari del camminare, come nella successione logica delle idee.

Come potrebbe pertanto l'artista, quale che sia il linguaggio usato, prescindere dal ritmo?

Il discorso già accennato con l'esempio dell'arco è facilmente estensibile a tutta l'architettura e non c'è bisogno di ricorrere al pensiero dei pitagorici ai quali risale la teoria delle proporzioni o all'euritmia di Vitruvio ripresa da L.B. Alberti e da Luca Pacioli, quando c'è un tentativo contemporaneo, perseguito dal Brangoon e dal Jouven di stabilire addirittura un'analogia meccanica fra architettura e musica trascrivendo sul pentagramma, in ottave, quinte e terze, il ritmo dei monumenti.

Ma anche senza arrivare a questi estremi, quelli che passano per i critici moderni più avvertiti, da Argan a Wittkower, da Ragghianti a Francastel, parlano dell'architettura come dell'arte degli invasi spaziali, dei vuoti racchiusi, delle sequenze dinamiche, delle cavità polidimensionali e pluriprospettiche, il che, ridotto a termini più semplici, significa che è l'arte del ritmo del vuoto e del pieno, definizione che vale sia se si considera lo spazio delle facciate a sè, sia in quanto queste dipendano da una rigorosa proiezione degli spazi interni sul piano (come afferma Argan a proposito della Cappella dei Pazzi).

Non credo di avanzare un'ipotesi ardita col dire che la legge dell'*arsi* e della *tesi* nel suo intimo significato è pienamente valida in architettura, e infatti se esaminiamo le architetture ad esempio del Borromini, non c'è dubbio che il giuoco degli aggetti e delle rientranze è misurato secondo un ritmo le cui arsi e tesi sono chiaramente individuabili. A questo proposito si è parlato più volte di

movimento delle masse e il movimento è quello che maggiormente ci interessa ai fini del passaggio del discorso dall'architettura alla scultura e alla pittura e infine al cinema.

Si è parlato anche, a proposito dell'architettura del Borromini, e di quella del suo contemporaneo Bernini e, in genere, di tutta l'architettura barocca, di *scenografia,* quasi a indicare una prevalenza della spazialità delle facciate sui volumi architettonici puri.

E, se l'aggettivo *scenografico* non vuole avere un significato dispregiativo ma essere piuttosto indicativo di una tendenza, credo che possiamo accettarlo nel senso che precisa maggiormente i rapporti ritmici fra spazio e spazio, fra vuoto e pieno delle superfici, secondo una misura in cui l'estrosità degli accenti è in funzione della luce e quindi mutevole.

Del resto venendo ai tempi nostri quando ci si trova di fronte alle opere di autentici artisti, anche mantenendo la definizione di architettura come arte degli invasi spaziali, non si può non sottolineare l'armonia ritmica che essi presentano accentuando ora i volumi ora le linee come è il caso nelle opere del Nervi per le quali la definizione di neogotico non è affatto arbitraria (basti comparare ad esempio l'interno della cattedrale di Salisburgo con l'interno del padiglione del lavoro e della tecnica a « Italia 61 »).

III.

« ...guardare bisogna: guardare e guardare... ».
BERNARD BERENSON

Se prendiamo in esame le caratteristiche proprie delle varie epoche a partire dall'arte classica possiamo notare come, in questa, l'elemento più appariscente costituito dalla colonna, sia nel tempio dorico che in quello ionico, il suo ripetersi a uguali distanze, con uguali pause, scandisca un ritmo preciso e monotono per la mancanza di accenti; nell'arte ellenistica la ricerca dei contrasti in un giuoco di ombre e di luci accumula gli accenti iniziando una prima disgregazione delle forme; asimmetrie e dissonanze caratterizzano l'arte etrusca; l'architettura romana, sostituendo alle strutture rettilinee quelle dell'arco, della volta, della cupola, realizza perfettamente l'*inciso* musicale nella sua forma binaria, cioè chiusa nella perfetta euritmia dell'arsi e della tesi di identica misura.

L'elevazione degli edifici nell'architettura romana porta poi con sè, per la prima volta, la sovrapposizione degli ordini, la cui misura ritmica fondamentale può essere paragonata a quella del *dattilo,* in cui il dorico o il tuscanico, basamentali, costituiscono la sillaba lunga e lo ionico e il corinzio le due brevi.

Nell'arte cristiana delle grandi basiliche il ritmo pacato e costante dei colonnati ionici si intreccia con quello romano delle arcate che su di essi poggiano. Il risultato è di un'accentazione fissa, che genera una cadenza costante fino ad aprirsi e distendersi nell'abside.

La caratteristica dell'arte bizantina si può riassumere invece nella tendenza a trasporre in superficie e a risolvere nel piano i valori dei volumi e dello spazio, a segnare continue cesure, interrompendo la continuità dei legami, a ridurre tutto a ritmo puramente lineare.

E così si potrebbe continuare sottolineando: il ritorno a un ritmo di volumi di pieni e di vuoti nel romanico; il ritmo lineare ascendente del gotico; il pacato distendersi della simmetria delle proporzioni nel rinascimentale; l'andante mosso del barocco che si placa e poi s'impreziosisce nel neoclassico.

* * *

Grosso modo lo stesso discorso si può ripetere per quanto riguarda la scultura e la pittura tenendo presente che ambedue partono dalla dinamica delle proporzioni del corpo umano da iscrivere nello spazio.

Quando noi, affiancando agli ormai tradizionali termini di descrizione storica gli schemi visivi, diciamo che all'arte bizantina corrispondono il colore e la linea, all'arte romanica la massa, all'arte gotica la linea e il colore, all'arte del rinascimento la forma e lo spazio, nella duplice accezione lineare e coloristica, all'arte barocca il movimento e quindi la forma aperta e pittoresca, all'arte neoclassica la forma plastica fondata su di un sottinteso disegnativo, allo impressionismo la luce nella sua naturale momentaneità e così via, già indichiamo implicitamente, dopo quanto s'è detto, un diverso evolversi di ritmi figurativi, un discorso differenziato nei suoi elementi costitutivi che sono di impostazione armonica e melodica.

Non ci può essere, in altri termini, una soluzione dei problemi dello spazio e del tempo proprî delle arti figurative se non ritmica, in una suddivisione cioè o in una somma di elementi spaziali e quindi di tempo, nei quali gli accenti sono sempre sulle arsi.

Prendiamo ad esempio la teoria delle *beate* nel mosaico della

basilica di *Sant'Apollinare nuovo* a Ravenna. Qui l'artista, eliminata delle tre dimensioni dello spazio la profondità, l'ha sostituita con quella immateriale del fondo oro e su quel fondo, a intervalli regolari, ha posto le figure alternandole con le palme. Le figure sono rappresentate frontalmente, con i piedi divaricati, con esclusione assoluta di ogni elemento di chiaroscuro che potrebbe dare evidenza plastica, su di una breve striscia di terreno erboso sul quale aprono le corolle, tutte a uguali distanze, i simbolici fiori del Paradiso. Il ritmo è preciso: una figura, uno spazio nel quale è iscritta la palma, una figura, uno spazio e così via. Possiamo dire quindi che si tratta di una successione di *incisi* nei quali la figura è l'àrsi, accentata, e lo spazio, con la palma, la tesi.

La cadenza uniforme che scandisce la composizione è quella che suggerisce l'idea del movimento, di un movimento senza fine com'è senza principio, sottolinea la ieratica monotonia, la salmodia liturgica che insiste sempre sulla stessa nota.

Se invece guardiamo una delle opere più caratteristiche del periodo romanico: la Deposizione di Benedetto Antelami, nel Duomo di Parma, notiamo subito nel bassorilievo di pietra grigia il senso del movimento concentrico delle due masse, a destra e a sinistra della Croce, dominate e allacciate non dal legno della Croce che, prolungato dai due angeli, iscrive tutto il gruppo, ma dalle braccia del Cristo. Il movimento ascensionale del gruppo a sinistra di chi guarda è scandito con un ritmo che si allarga quanto più le figure sono inclinate verso la Croce e da più piccole si fanno più grandi. Le prime tre sono uguali e ugualmente distanziate come tre note staccate a uguali intervalli, poi la pausa si allarga, non in basso, dove i piedi continuano ad essere posti alle stesse distanze, ma in alto per l'inclinazione della figura che è anche di maggior volume. La quinta figura è ancor più distaccata e la sua testa copre la mano del Cristo ormai staccata dalla Croce. L'acuto discende in una figuretta più bassa e torna ad elevarsi in quella di chi cingendo il Crocifisso alla vita fa tutt'uno con Lui. Il braccio sinistro del Cristo (a destra di chi guarda) continua l'ascesa e la mano ancora inchiodata raggiunge il culmine dell'arsi.

Dall'altro lato, in contrapposizione del corpo del Cristo piegato verso il primo gruppo, ma perfettamente parallela alla figura di chi sta sorreggendo il Cristo senza più vita, tesa su una scala vista di profilo, la figura di chi sale a staccare anche quella mano ancora

inchiodata, ripete l'accento della prima, poi il movimento si placa nel gruppo a destra di chi guarda.

Quindi un ritmo uniforme iniziale, un ritmo rotto, con accenti drammatici staccati, quasi dissonanti, e nuovamente un ritmo quasi uniforme.

E' la linea delle braccia del Cristo che attraversa di taglio, dal basso verso l'alto, la parte superiore della composizione, quella che rompe, più della posizione delle altre figure centrali, la ieraticità uniforme della cadenza e la rende estremamente drammatica. Braccia volutamente irreali, di una lunghezza ossessiva come il dolore lancinante che le ha percorse fino a un momento prima, quasi un grido disumano.

* * *

Venendo alla pittura del Rinascimento, troppo facile, direi, riscontrare gli elementi ritmici nella pittura di Botticelli, ma interessante notare in essa l'esclusione di ogni suggerimento spaziale e la pura eleganza della linea che, sottolineando i contorni, si svolge su di una precisa cadenza fatta quasi di sole arsi in modo che i movimenti rimangano sospesi come una nota accentata e tenuta alla quale si sovrappone un'altra nota anch'essa accentata e tenuta che si collega alla successiva e così via. Il ritmo cioè non è mai effettivamente concluso.

Il che non può certo dirsi per Raffaello che realizza nella sua pittura tutte le dimensioni dello spazio, giovandosi, nel giuoco prospettico, della contrapposizione degli elementi architettonici, al fine di creare un'armonia che corrisponda e sottolinei l'argomento della rappresentazione.

Basta guardare i due famosi affreschi che si fronteggiano nella Stanza della Segnatura. Nella « Disputa del Sacramento » oppone all'arco della cornice che inscrive l'affresco la curva concentrica delle nubi che dividono nettamente il cielo dalla terra. A sua volta l'arco dello schema compositivo dei disputanti riprende il movimento in senso opposto. Le ampie curve prospettiche hanno nella parte inferiore il loro centro nell'ostensorio, in quella superiore le tre figure, a salire, della colomba che rappresenta lo Spirito Santo, del Cristo e in cima di Dio Padre.

Gli spazi sono tutti prospetticamente ritmati con una chiarezza cristallina che si allarga in un movimento musicale solenne, di una straordinaria serenità. A sua volta ogni gruppo si può scomporre

e inscrivere entro triangoli che si saldano l'uno all'altro mantenendo nel complesso la composizione a semicerchi. Ma più che di triangoli si dovrebbe parlare di piramidi perché l'effetto volumetrico impone di scandire per figure appartenenti alla geometria dei solidi.

Nella « Scuola d'Arte » all'architettura formata nella « Disputa » da gruppi umani è sostituito un interno monumentale che ripete, senza opporvisi, ma fugandole in una prospettiva in profondità, le curve della cornice, con una serie di volte che si allontanano lasciando in primo piano, sulla scalinata, i gruppi umani dominati da Platone e da Aristotele e posti a scalare in perfetta equivalenza di ritmi.

La composizione a piramide che servì a Raffaello per bilanciare armonicamente il ritmo delle masse e a Michelangelo per chiudere in un blocco serrato l'ansia dei volumi è immersa da Leonardo nel velo dell'atmosfera che circola fra figura e figura e unifica la forma. Abbiamo, se è consentito il paragone, un ritmo di note arpeggiate cioè strettamente fuse l'una all'altra quasi senza soluzione di continuità, senza accenti dominanti nella forma (o nella linea divenuta inesistente) bensì nella luce che si alterna all'ombra in un continuo sfumato.

Concludendo comunque questi accenni possiamo dire che alla base del ritmo architettonico sta la successione di spazi, dei pieni e dei vuoti, alla base del ritmo della scultura la successione dei volumi, alla base di quello della pittura gli uni e gli altri.

IV.

> « ... fino a un certo punto dà l'impressione della vita reale... ».
>
> RUDOLF ARNHEIM

Assai più complessa l'analisi del ritmo cinematografico.

Quando noi parliamo infatti di movimento a proposito di architettura ci riferiamo a quella posizione delle masse nello spazio che rappresenta il punto di arrivo o, se preferite, la sintesi ideale che è data dalle proporzioni delle parti in rapporto al tutto.

La scultura e la pittura suggeriscono invece idealmente il movimento in quanto il soggetto è stato colto in un attimo qualsiasi del moto, quello che l'artista ha intuito e fissato come il più suggestivo al suo fine.

Nel cinema non solo il movimento, anziché suggerito allo spet-

tatore, è *realizzato* dall'attore e ogni suo gesto muta i rapporti di spazio fra figura e figura entro la cornice del quadro ed altera quindi il ritmo compositivo, ma il taglio stesso del quadro muta, senza bisogno di passare da un'inquadratura all'altra (quando si fa un carrello o una panoramica). Anche passando poi da un'inquadratura all'altra, poiché ciò avviene senza soluzione di continuità, il mutamento dei rapporti spaziali e figurativi è continuo.

Bisogna quindi prendere in considerazione il ritmo dello schema compositivo dell'inquadratura fissa nell'attimo in cui i personaggi sono immobili e, via via che i personaggi si muovono, i nuovi schemi compositivi che ne risultano.

Nasce a questo proposito per la regia un problema coreografico vero e proprio sia che gli attori in scena siano pochi sia che si tratti di far muovere masse.

C'è quindi, considerando una sola inquadratura, un ritmo nel quale i rapporti spaziali che potremo chiamare ambientali si sommano prima con i movimenti dei personaggi e infine con quelli della macchina da presa.

Nel caso più semplice potremo avere una situazione ritmica analoga a quella che si verifica nell'*inciso,* binario o ternario che sia, la cui espressione abbiamo indicato sommariamente e idealmente in una figura di danza.

Nel caso più complesso potremo avere un'analogia con il *periodo* musicale. Ma occorre ricordare che l'inquadratura isolata è un'astrazione in cinema, in quanto non esiste inquadratura che non sia collegata con quella che la precede e con quella che la segue.

Ne deriva che il discorso si fa sempre più complesso in quanto si presenta la necessità di armonizzare ritmicamente le inquadrature fra di loro. E questo non è compito del montaggio inteso in senso stretto meccanico, di giuntura di un brano di pellicola all'altro e neanche di quello che si realizza comunque utilizzando il materiale girato, ma del montaggio che si effettua al momento stesso della ripresa, prevedendo e quasi vedendo, sullo schermo della propria fantasia, il susseguirsi delle inquadrature.

Il *mestiere* del regista suggerisce di lasciare, nel momento della ripresa, aperte più possibilità alle soluzioni ritmiche del montaggio in moviola e quindi di girare in modo che più soluzioni siano possibili, quando però l'intuizione non suggerisca quell'unica che sarà inevitabilmente l'espressione del proprio pensiero e della propria emozione artistica. Ma consideriamo le varie possibilità ritmiche.

C'è dunque, abbiamo detto, un ritmo interno della singola inquadratura che non può tuttavia essere considerato a sè stante neppure nel caso del documentario d'arte o meglio sulle opere d'arte, cioè nella ripresa in genere di oggetti immobili in quanto il linguaggio cinematografico deve, come ogni linguaggio, articolarsi in una successione.

Il rimo interno della singola inquadratura è dettato anzitutto dal taglio dell'inquadratura e cioè dall'apertura e profondità di campo entro la quale si iscrive il contenuto della ripresa che può essere, come s'è detto, fisso o in movimento. Questo particolare ritmo interno è assai simile a quello dell'arte figurativa in genere anche quando il soggetto è in movimento e crea una serie di ritmi simili o diversi a seconda della posizione che assume, mutando col rapporto delle luci e delle ombre il rapporto dei volumi, creando o riempiendo vuoti.

C'è poi un ritmo che è dato dal succedersi delle inquadrature all'interno della sequenza, cioè di quella parte di racconto per immagini che si conclude in un tutto armonico.

Questo ritmo non è dato dalla somma dei ritmi delle singole inquadrature, ma suggerito direttamente all'intuizione del regista dal contenuto stesso del racconto. Possiamo avere perciò, senza volere con questo tentare una casistica che sarebbe impossibile — in quanto ciascuna soluzione è frutto della creazione individuale che di volta in volta riprende ex novo l'esperienza precedente — una serie, diciamo così, *tipica* di situazioni, ciascuna delle quali suggerisce di per sé un proprio ritmo di montaggio.

Inquadrature brevi che si succedono velocemente non bastano a creare di per sé un ritmo incalzante, un crescendo, come inquadrature lunghe susseguentisi non sono sufficienti a dare un ritmo largo e pacato.

C'è dunque un rapporto diretto fra il ritmo interno dell'inquadratura singola e il ritmo del montaggio di più inquadrature la cui cadenza non si può fissare in astratto ma va, caso per caso, intuita e risolta.

Non credo alle regole fisse, che portano inevitabilmente di per sé al manierismo, credo invece all'educazione del gusto attraverso la lettura, in questo caso di pochi film accuratamente scelti.

Ci sono tuttavia esemplificazioni che possono valere di regola in certo qual modo. Ne farò solo una, ma vi invito a studiarne altre.

Mi riferisco al montaggio detto alla Griffith, delle azioni paral-

lele che si concludono in un'azione convergente, all'*arrivano i nostri* per intenderci. Ebbene, se i pezzi di montaggio delle due azioni che procedono parallelamente sono di lunghezze diverse, l'effetto del montaggio alla Griffith è ansimante. Così l'accento di cadenza, dato da un'inquadratura fissa fra due in movimento, non si può stabilire una volta per tutte in astratto, ma la sua durata in teoria varierà a seconda della qualità dell'accento che si vuole dare e sbagliarla significa proprio letteralmente sbagliare un accento e dare al ritmo un significato diverso, quando pure non si crea un tempo morto che invece di accento significa cesura o, in luogo della necessaria sospensione, si accelera il ritmo annullando anche in questo caso lo accento.

Ma c'è, oltre il ritmo della singola inquadratura e della singola sequenza un ritmo generale del racconto al quale i precedenti possono anche non corrispondere sul momento, ma debbono corrispondere nell'insieme.

Il ritmo del racconto si deve prevedere già in sede di sceneggiatura, attraverso la scelta e la durata delle situazioni attraverso le quali si articola l'arco generale del racconto e qualunque film, di corto o di lungo metraggio, sia ad intreccio, sia documentario, è sempre un racconto per immagini nel quale la parola, dei personaggi o dello speaker, deve avere un valore complementare e cioè sempre plastico anch'esso e anch'esso un suo ritmo che può essere sincrono o asincrono, non interessa, ma servire, nell'un caso come nell'altro, al raggiungimento di un certo effetto.

* * *

Un discorso a parte andrebbe fatto per il film a colori perché in esso, oltre ai ritmi sopra detti, va considerato il ritmo del colore che si raggiunge attraverso la scelta delle dominanti delle singole inquadrature, che debbono accordarsi con le dominanti della *sequenza,* sia per contrasto, ove questo fosse necessario a raggiungere un determinato effetto, sia per armonizzazione.

* * *

Concludendo vorrei citare le parole di uno studioso, oggi quasi dimenticato, ma che nei tempi eroici del nascere e dello svilupparsi delle teoriche del film aveva chiaramente individuato l'esigenza fondamentale del ritmo, che, a parte la musica propriamente detta,

deve reggere in ogni senso lo spettacolo cinematografico, S.A. Luciani.

Scriveva Luciani: « Quello che nella sceneggiatura non c'è mai o meglio non è indicato è il "movimento" di ciascuna scena per non adoperare la parola più generica di "ritmo". Perché ogni scena può avere un carattere concitato, calmo, vibrante o languido, indipendentemente dalle parole del dialogo. E' questa musicalità latente quella che costituisce il fascino di certe scene e la capacità di realizzarla quello che costituisce l'abilità e la musicalità di certi direttori... ».

Se, comunque, il film di lungometraggio può equipararsi sotto questo aspetto a una *sinfonia,* il cortometraggio dovrà essere considerato alla stregua della *sonata* e la brevità stessa del componimento renderà più evidente la sua essenzialità ritmica (1).

---

(1) La prima parte di questo saggio (sul tempo e lo spazio) è stata pubblicata nel n. 1, gennaio 1962.

Prospettive della recitazione moderna

di BRUNELLO RONDI

III.

Esperienza primordiale della recitazione

La recitazione è un'esperienza sociale. L'attore che recita si inserisce nella comunità degli spettatori. L'attore che recita (a teatro) esce dalla consuetudine. La presenza del pubblico alimenta la profondità della prestazione recitativa. La presenza sul palcoscenico dell'attore deve costituire il giusto campeggiamento nelle esperienze visive ed auditive del pubblico; cioè il chiaro manifestarsi dentro una prospettiva di ricettività umana. L'attore che recita conduce il pubblico a sbocchi liberatori nella forma poetica. Sentire il pubblico significa farsi sentire dal pubblico e creare un'operante comunità estetica tra palcoscenico e platea, che influisce sulle segrete potenzialità del pubblico ma al tempo stesso opera nell'attore stesso per virtù della presenza differenziata del pubblico.

Il palcoscenico è un cerchio reso incandescente dagli sguardi del pubblico. Anche l'attore più tranquillo sulla scena, e, a suo agio, più sprofondato nella parte, è alimentato dalle segrete correnti che passano tra lui e la platea. Essere ascoltato aumenta la capacità di parlare. Essere guardato potenzia la capacità del gesto. Lo spettacolo è una distanza convenzionale tra pubblico e attori che permette all'attore di sfuggire all'angolo di visuale pratico della vita, e di assumere significati e portata ideali. Nulla è più favoloso dell'immagine degli attori sul palcoscenico, isolati dalle luci e chiusi nella finzione scenica. L'immagine dello spettacolo è un'immagine assoluta, staccata dal contesto vitale del pubblico.

Essa esige una partecipazione ideale più acúta di quella che richiede il cinema. Ciò serve di monito e guida per la recitazione. L'attore al cinema è legato ad un contesto più reale sempre. A teatro

è chiuso in uno spazio astratto. Ha necessità simboliche più profonde, perché meno può abbandonarsi al flusso reale, come nel cinema. L'attore a teatro, benché vivo e presente in mezzo al pubblico, se ne stacca per una capacità simbolica più alta. Lo spettacolo ne potenzia le qualità recitative più concrete così come può determinare un compiacimento da parte dell'attore, un compiacimento nell'essere ascoltati. Nasce da ciò l'orribile abuso di certo avanspettacolo, dove tra attore e pubblico nasce complicità, lenocinio.

Spesso il comico di avanspettacolo rompe l'autonomia estetica dello spettacolo, in una continua complicità con la platea. La profonda esperienza sociale costituita dallo spettacolo può arrivare a dittature o schiavitù: dittatura del mattatore verso il pubblico, o sua schiavitù. Come tutte le esperienze sociali, il rapporto giusto è la democrazia. L'attore cioè non deve imporre emozioni incatenatrici al pubblico e privarlo della sua libertà estetica, né deve d'altra parte soddisfare da schiavo i suoi gusti deteriori. La corrente tra pubblico e platea è delle più rischiose.

Uno dei più terribili mali del nostro tempo è rappresentato dal presentatore televisivo, che è uno standard di opinioni e di riflessi e gusti correnti. Il presentatore televisivo determina la caduta nella anonimità della folla. Il successo del presentatore televisivo deriva dal suo appellarsi alla media dei luoghi comuni. La sua comunicatività con la folla (popolarità) è la mescolanza alla più abietta genericità, che esclude la vera personalità di ognuno. La prestazione del presentatore televisivo è il contrario della recitazione. Recitazione è infatti convogliare gli altri sull'unità di superiori valori estetici. Presentazione televisiva è far regredire gli altri nella genericità di emozioni convenzionali. Una delle forme più tipiche d'infatuazione del nostro tempo, oltre quella per l'attore, per il campione sportivo, per il dittatore, è quella per il «presentatore». Il nostro secolo è assetato di entusiasmo comunitario; sogna di stringersi attorno a voci o figure che determinano un clima comune. Si tratta di una religiosità capovolta, di una virtù ridotta a vizio. Il grado di fervore ottenuto dai miti sopradetti è il contrario della socialità vera. Socialità dello spettacolo era nel teatro tragico greco o nella commedia d'arte (Italia). Un melodramma di Verdi è un'esperienza sociale tra pubblico e spettacolo. Lo sport è un grandioso fatto spettacolare perché è azione estetica che può stimolare ed elevare un pubblico. L'educazione allo sport come spettacolo deve prescindere

dai furori primitivi della psiche collettiva che cerca nella lotta sportiva la rivendicazione di passioni e bisogni particolari.

Origine dello spettacolo

Esibizione.

Farsi vedere. Nel senso di rompere la continuità anonima e banale delle apparizioni umane, per comunicare a mezzo di gesti trasfigurati in uno spazio trasfigurato nuovi valori e significati. Lo spazio dello spettacolo non è mai convenzionale, è sempre creato dall'attore e dalla regìa.

Differenza fondamentale tra la mimica che serve ad esprimere significati (semplice scrittura di segni) e la mimica che è strumento di espressione artistica. La gesticolazione mimica di un sordomuto è di una completezza significante assoluta. Per mezzo di gesti convenzionali due sordomuti possono tradurre intelligentemente interi cicli di pensieri l'uno all'altro. Tutto ciò è il dominio del segno, cioè della semplice comunicazione logica. Il regno dell'immagine nasce quando non si comunicano significati ma, al contrario, si creano nuovi valori poetici.

Attenzione e messa in tensione.

L'attenzione non può nascere da un atto della volontà ma da una tensione reale che si impadronisce di noi. Tale tensione nasce dalle risonanze che discorsi e avvenimenti suscitano nel nostro essere creando la possibilità di un nostro contributo. Se il discorso e comunque l'entità dell'antagonista suscitano risonanze in noi e la possibilità della soddisfazione di nostre esigenze, la nostra tensione è una necessità intima.

Coltivazione dell'io.

L'attore deve sviluppare al massimo grado la propria immagine interiore, non nel senso di un'enfatica dilatazione ma nella forma di una viaggiante espansione dell'autenticità umana. Il primo e il più importante fluido che può irradiarsi dall'attore è quello nascente dal colloquio col proprio io. *Non si può essere protagonisti nella propria vita se non si è antagonisti di se stessi.*

L'attore è un uomo capace di infiniti dialoghi interiori. L'attore deve sapere potenziare il proprio essere in una pluralità di voci interiori: essere monologo, dialogo, coro. L'entità psichica e fisica dell'attore deve moltiplicarsi in un'orchestra di gesti e di voci. Assai prima di creare in sè le disposizioni tecniche per impersonare varie parti l'attore deve sapere dividere e raggruppare il proprio essere stesso in una pluralità di voci e di forze drammatiche. Nell'io dell'attore la coscienza dell'universo deve essere una coscienza drammatica. La compresenza nell'attore dei fenomeni naturali e storici, del molteplice travaglio delle vicende, dev'essere analizzata nella sua più immediata e cocente virtualità drammatica. L'attore è l'individuo che sa rimettere in gioco in se stesso la chiarezza delle forze costitutive dell'universo, negli altri uomini espresse secondo schemi o categorie astratte. L'attore riscopre le categorie viventi delle forze vitali e storiche nel loro gioco drammatico. L'attore soffre tutti i ritmi dell'universo. La coscienza dell'attore è un dramma di perenne azione. L'attore è l'uomo che ha sempre antagonisti. Ogni riflessione in lui è monologo. Ogni rimorso è un dialogo. Ogni attesa una preghiera, ogni affetto un canto sotto il balcone di Giulietta. L'attore è tale sempre prima di recitare una determinata parte. La presenza dell'attore nella vita può essere chiarificatrice del dramma implicito nella vita stessa e può spingere gli uomini a vivere fedelmente la propria parte. L'attore non potrebbe mai interpretare le parti del teatro o del cinema se non avesse sviluppato in sè questo patrimonio di analisi drammatica della propria più segreta entità e di tutti gli accadimenti della vita. L'attore sa dare forma alle forze più intime dell'uomo, quasi nella chiarezza di fluidi e correnti che emanano da lui. L'attore rende netto ogni rapporto. Per esempio il rapporto fra due innamorati è chiarito nella recitazione di due attori in una forma che illumina la più segreta pienezza degli orizzonti che legano due persone al di là delle battute pronunciate. L'attore dà forma all'azione più intima e misteriosa dei rapporti. Gli sguardi tra due attori tracciano rapporti di attenzione ed efficacia assoluta. Gli sguardi tra due attori possono essere la forma poetica di un contatto infinito sublime fra gli esseri.

La creazione di una faccia

L'attore cinematografico deve compiere un lavoro preparatorio sul copione che non impegna il tessuto preciso del movimento sce-

nico né la complessità dei rapporti che possono nascere solo nell'incontro col regista sul « set ».

Il movimento dell'attore cinemaografico è strettamente condizionato dalla sintassi della regia. Ma la fase preliminare di studio sul copione deve servire all'attore per approfondire i nuclei stessi più segreti dell'azione, le risorse di vita del personaggio in una prospettiva non ancora differenziata nei piani e angoli di visuale. Oggi il cinema tende verso l'immagine pura. Non è tanto importante creare azioni che nei risvolti esprimano l'essenza di un personaggio quanto è indispensabile scoprire e creare faccie che condensino in un giro essenziale di immagini interi cicli narrativi. Se è vero che la fotogenia non esiste, perché ogni volto è trasfigurabile per certe esigenze in determinate immagini è anche vero, però, che deve esistere lo sforzo per l'attore di scoprirsi e crearsi la faccia più significante. Ciò significa che è importante realizzare la propria essenza mimicamente. Ogni volto è un problema da risolvere. La maschera come ordine della fotogenia è un concetto vuoto, anzi un elemento ingombrante. Il concetto di fotogenia è un concetto formalistico. Avere una faccia invece significa poter raggiungere la concretezza personale di significati viventi. Non l'ordine dei lineamenti è importante, ma il complesso della personalità dell'attore e la tensione che produce. Ogni faccia espressiva è rivelazione di una personalità che è significativa traverso una mimica assai più complessa e mobile di quella fissata dall'architettura del volto. L'elemento principale del valore spettacolare di un uomo non è nella forza figurativa del suo volto o nella originalità delle sue intonazioni o nella vistosità delle sue azioni, ma nell'impegno ritmico del suo atteggiamento.

Le marionette di Praga per esempio costituiscono la base per una recitazione liberissima. Sono uno strumento espressivo adatto ai trasferimenti fantastici più inauditi. Uno spettacolo di marionette può animarsi nella recitazione di persone come oggetti, aperta a tutte le traiettorie dell'estro. L'espressività dinamica delle marionette, non potendo contare sulla faccia e sui cicli espressivi più tradizionali, si risolve in una esaltazione della mimica più primordiale delle figure. Uno scuotimento del corpo, un'animazione dei piedi, un tremito alle ginocchia, una vivacità delle mani, possono costituire un'espressione veramente inedita della ricchezza recitativa. Questa recitazione avviene su base realistica ma orientata su un repertorio mimico inedito. Essa insegna agli attori normali la straordinaria importanza di tutto il corpo come strumento espressivo. Così come oggi il cinema

tende verso la pura immagine, la recitazione si porta a recuperare i suoi elementi più antichi e primitivi: il sottofondo di danza, di pantomime e di puro mimo. L'insegnamento delle più moderne esperienze del cinema tende a questo. La modernità della recitazione oggi tende alla abolizione del gesto dichiarativo, effusivo, declamatorio, celebrativo per conquistare una dimensione espressiva in cui il movimento del corpo, e l'insieme della tensione psico-fisica dell'attore, promuovono una espressività più organica. Si può dire che la significatività espressiva del gesto o l'animazione di privilegiate zone corporee sia una scoria teatrale, una incrostazione accademica. Si tende verso un ciclo di movimenti fisici che escludano l'apparizione isolata del gesto come evento espressivo maggiore. La morte di un uomo o il dolore possono essere espressi assai più tragicamente della determinazione di posizioni complessive, in un organico atteggiamento che investe tutto l'essere dell'uomo. Sono cadute le gerarchie retoriche nella concezione del corpo umano, per le quali lo spirito dovrebbe soprattutto manifestarsi nel privilegio del volto, e il cuore specchiarsi negli occhi. Le classificazioni convenzionalmente metafisiche della persona umana hanno dato luogo a una recitazione ordinata su particolari centri sensibili. La figura dell'uomo era concepita secondo schemi spettacolari per i quali il capo, la supremazia degli occhi e del sorriso, il gesto alto, facevano più spettacolo di un organico manifestarsi della tensione umana.

Il gesto, nel corso della storia dello spettacolo, si era allontanato sempre di più dalle origini rituali e dalla purezza della pantomima, che impregnavano il corpo di una espressività organica e tendeva sempre più a ispirarsi agli schemi dello spettacolo teatrale, alla conformazione di quel particolare spazio. Il passaggio dalle strutture del teatro tragico classico, magari scritto in versi, che imponeva una particolare stilizzazione del gesto, alla semplicità del teatro moderno in prosa legato ad analisi psicologiche complesse, portò il gesto ad una ricerca più sottile.

Ma è sempre prevalso nell'attore l'ordine del gesto spettacolare. La scoperta del cinema apre nuove prospettive all'espressione dell'immagine delle figure nuove. La lezione del cinema americano è anzitutto fruttuosa nel senso di scoprire un legame più organico nel gesto delle braccia col ciclo dell'espressione drammatica. Una scuola moderna del gesto tende a sfuggire alla ricorrenza di gesti e movimenti genericamente classificabili come quelli assolutamente indicativi di determinati stati del sentimento per cercare una rivelazione

più allusiva, organicamente complessa. Senza dubbio il superamento degli schemi della psicologia classica, centrata sulla chiarezza dei sentimenti, e l'avvento della psicologia moderna che scopre una dimensione più oscura ai sentimenti, una organicità più sottile, costringe la recitazione a scoprire e inventare manifestazioni mimiche meno risonanti su gesti razionalmente ordinati. Oggi l'immagine dell'uomo è sconvolta perché sta aprendosi a inquietanti ricchezze, che non si lasciano possedere ed esprimere da gesti schematicamente ordinati e troppo razionali. Oggi la recitazione intelligente, cioè penetrante in profondo, è la compromissione del razionale nell'irrazionale.

L'ultima notte di un condannato a morte può, secondo una narrazione psicologica moderna, essere un così primitivo e complesso nodo di strati psichici da richiedere un'espressione veramente fedele. Non la chiarezza di sentimenti dominanti, ma la potenza di angoscie più elementari che richiedono di esprimersi soprattutto in una posizione del corpo. Per esempio lo stare accovacciati sul letto e quasi aggrappati alla terra. Un'attrice come Susan Hayward in *I Want to Live* (Non voglio morire, 1958) di Robert Wise non riuscì a staccare completamente da schemi di convenzionale nobiltà drammatica la sua interpretazione, pur così intensa, della tremenda attesa della morte. In *Nous sommes tous des assassins* (Siamo tutti assassini, 1952) Cayatte riuscì a far esprimere all'attore Mouloudji l'angoscia degli ultimi istanti nella cella prima dell'esecuzione mostrandoci l'attore di spalle, seduto sul letto, col busto appoggiato al muro e le due mani aperte sulla parete. La massima espressione drammatica è qui raggiunta non su zone privilegiate, non per la chiarezza di sentimenti dominanti (dolore, terrore) ma in un'organica posizione che esprime un nodo più intimo e più vasto. E' anche vero però che una successiva inquadratura, concentrata sulle mani simbolicamente artigliate sulla parete, distruggeva l'efficacia della posizione raggiunta in una sua determinazione più letteraria.

La personalità dell'attore non è illimitata e adatta a tutti i trasferimenti. Anche l'attore più dotato, anche l'attore che più possa identificarsi con un'orchestra, non è mai collocabile al di fuori della sua missione poetica e del suo particolare destino formale. Sarebbe assolutamente erroneo ritenere che l'attore, se è un'artista, possa realizzarsi in tutte le direzioni, aderire a tutti gli stili. Anche un direttore d'orchestra arriva dopo moltissimi anni a poter affrontare certi autori e deve fare i conti con la propria vocazione organica.

Per esempio potrà interpretare a fondo Debussy solo dopo aver approfondito Scarlatti e la musica del Settecento, cioè quando si sarà liberato dalla sensazione di dover realizzare Debussy in una pastosità romantica troppo morbida e avrà scoperto la sottile filigrana di settecentismo che c'è in Debussy. Ma ci sono modi espressivi ai quali l'interprete anche sommo non può accedere per applicazione o programma: esistono infinite distanze formali, che sono difficoltà a volte insuperabili. Ogni interprete nasce dentro un clima particolare ed è legato al modo e agli atteggiamenti di comprensione forniti da questo clima. Ciò è tanto più vero per l'attore cinematografico il quale è portatore di un particolare destino di creatore di immagini e, come un pittore o uno scultore, non può aspirare a realizzarsi in tutte le direzioni. Per l'attore cinematografico la più ricca estensione di corde interpretative adatte a vibrare su innumerevoli personaggi è semplicemente la ricchezza della sua vocazione poetica particolare. Cioè l'attore, quando ha esplorato il segreto patrimonio della sua natura poetica, ha esaudito la sua possibilità di moltiplicarsi ed estendersi. L'attore, cioè, è portatore di un messaggio poetico di un mondo di espressione che può trovare in numerosi personaggi l'occasione per esprimersi ma che in ogni caso è un patrimonio bloccato, delimitato, unitario. Per l'attore lo sconfinamento della sacra qualità della sua vocazione è una violenza che darà frutti negativi. Un poeta non può contare la violenza e l'audacia se è nato per la lira o per il flauto pastorale. Si può dire anzi che il poeta vero continua ad approfondire senza ripetersi una sua delimitata immagine dell'universo. Analogamente l'attore può essere tanto più grande quanto più approfondisce la sua creazione di personaggi particolari, i segreti della loro mimica e le cariche delle loro mille vicende narrative. L'esempio di Charlot, che ha negli anni moltiplicato al massimo una sua delimitatissima corrente d'invenzioni e ha scatenato un personaggio unico, o quasi unico, in avventure di serie, è altamente significativo. I segreti poetici di una natura d'attore rischiano di svaporare se gettati bruscamente in zone lontane dalla loro vera essenza. L'esempio di un'attrice come la Masina, che ha trovato uno scolorimento al di fuori del nucleo vero della sua vocazione, è significativo. A volte gli attori sono fragili e miracolose invenzioni di un regista, legate quindi alla validità di un dato mondo poetico. Se questo viene approfondito fedelmente l'attore si evolve e arricchisce nei nuovi film, se questo viene tradito l'attore esce dalla poesia. Ma il compito importante dell'attore è conquistare la propria « cosa na-

scosta ». Uno dei più grandi ostacoli che oggi si oppongono allo sviluppo di un artista è l'occlusione di un attore su parti fisse. Questa è putroppo la attitudine costante dell'attuale uso industriale. Gli attori vengono bloccati in comode ricette che corrompono il gusto del pubblico e ne traggono corruzione. Per aprire le nuove dimensioni della propria personalità è necessaria all'attore una lunga ricerca, un complesso esercizio tecnico. Però anche a proposito di uno stesso personaggio o di una sfera circoscritta di interpretazioni fisse, l'attore può scoprire nuovi elementi della sua personalità proprio con l'approfondire e variare il personaggio sempre interpretato, così come nelle recite successive di uno stesso testo teatrale l'attore può perfezionarsi e scoprirsi sempre più di sera in sera.

L'arte è sempre espressione involontaria.

Ciò è tanto più vero per l'arte della recitazione perché il volto e il gusto dell'attore convogliano elementi impliciti di vastissima rivelazione, che l'attore stesso non domina coscientemente. Il volto è la porta di ricchissimi nuclei irrazionali dell'espressione. Il volto può essere un sismografo sensibilissimo che registra i più vasti terremoti spirituali.

Nella lingua originale la battuta dell'attore ha un suono particolare che impegna la mimica in un'accentuazione inconfondibile. Esempio: L'inglese, lingua ricchissima di consonanti, ha un tessuto sonoro che sveglia una determinata plastica di gesti e di espressioni. La faccia dell'attore che pronuncia la parola « God » fa una determinata espressione col volto solo perché pronuncia questa parola. Anche la parola « Girl » permette all'attore una elasticità mimica, che la parola « ragazza » non permetterebbe. L'importante, quindi, per il doppiaggio è anzitutto la traduzione del testo, che deve fornire parole e vocaboli strettamente calibrati sui « volumi » sonori dell'originale. Non si tratta solo di trovare parole che abbiano eguali quantità di sillabe e che quindi garantiscano la sincronia. Si tratta invece di fornire un testo fatto di parole la cui pronuncia non porti a contraddizioni ritmiche e plastiche con la mimica dell'attore nel film già girato.

Doppiare è una delle più grandi scuole per un attore. Doppiare la recitazione di un altro attore significa scoprirne le più riposte essenze. Abbiamo l'esempio della recitazione di Laurence Olivier doppiato da Gino Cervi: anche come sola esperienza tecnica, il doppiaggio per l'attore che lo pratica offre una grande apertura di orizzonti. Il doppiaggio dei films americani in Italia ha fatto creare quasi

un nuovo stile di recitazione. Così come la traduzione di romanzi americani nell'ultimo dopoguerra ha dato modo a Pavese e a Vittorini di crearsi un nuovo suono narrativo la adeguazione alla recitazione americana ha dato modo agli italiani di scoprire tutta una nuova area del discorso parlato. In certi casi il doppiaggio è una creazione operante nel senso di arricchire la recitazione originale dell'attore. Vedendo più volte da vicino l'attore sullo schermo il doppiatore può scoprire intonazioni che si saldino all'originale in modo ancora più efficace di quello che l'attore stesso ha ottenuto. Vi sono poi a volte esempi di doppiaggio totalmente creativo così come quello di Alberto Sordi nel personaggio di Oliver Hardy. Così in certo senso la voce di Topolino per Walt Disney. Non v'è dubbio inoltre sul fatto che la doppiatrice di Marilyn Monroe ha creato un incantevole, canoro riso di gola, un modo di squillare le intonazioni, che arricchiscono i personaggi interpretati dalla Monroe stessa (1).

---

(1) Le prime due parti di questo saggio sono state pubblicate nei nn. 3, marzo 1962, e 4, aprile 1962.

Film-inchiesta e cinema moderno

colloquio con ALESSANDRO BLASETTI

D. (LEONARDO FIORAVANTI): *Abbiamo oggi con noi Alessandro Blasetti, un regista particolarmente significativo per il cinema italiano da oltre trent'anni, il cui nome si lega ad un'opera come* 1860. *Uno dei primi che, come direttore di una rivista, parlò con decisione di film come arte. Blasetti qui è di casa, come promotore della prima scuola di cinema, da cui nacque il Centro, a via Foligno, e poi come docente e oggi come membro del nostro consiglio direttivo. Da qualche anno Blasetti sembra aver abbandonato il cinema a soggetto, per battere una via che poi da molti è stata seguita sul suo esempio, quella iniziata con* Europa di notte *e proseguita con* Io amo, tu ami. *Che significato ha questo tipo di film?*

R.: Nel cinema italiano c'era il pregiudizio che per fare un film ci volesse a tutti i costi una trama, dei personaggi, o anche dei pretesti di trama e di personaggi, come, per *Europa di notte,* sarebbe stata una comitiva di turisti che passasse da un luogo all'altro e cucisse insieme i 2500 metri di pellicola. Io sostenevo invece che 2500 metri di pellicola possono essere sostenuti benissimo senza artifici da un tema valido in sé e dall'inchiesta che su questo tema si può fare, prescindendo da ogni apparato esteriore o dai consueti luoghi comuni narrativi. *Europa di notte,* l'ho fatto — come sempre — combattendo, convinto che la vita notturna delle grandi capitali consentisse un serio discorso di costume. In un primo tempo, la mia battaglia, dopo quattro anni che cercavo di fare film di questo genere, sembrava conclusa felicemente e potei cominciare a lavorare. E allora i primi ambienti che ho fatto sono stati lo specchio di quello che volevo realmente fare. Sono stati il « Crazy Horse » di Parigi, dove al 50% c'è pubblico e al 50% c'è scena, il « Carousel » ancora di Parigi, la R.A.I. di Roma ecc. Dopo di che da parte della distribuzione e del noleggio son cominciati ad arrivare al produttore avver-

timenti allarmistici, previsioni catastrofiche, ammonimenti e rampogne: che son continuati anche dopo la prima proiezione della copia campione. E allora il produttore, nonostante fosse abbastanza coraggioso, e nonostante che io sostenessi, al contrario, che bisognava andare ancora più in là, cominciò a intimorirsi. In breve, dovetti chiudere *Europa di notte* in maniera per me non soddisfacente. Comunque il mio indirizzo era precisamente segnato in quel senso, che voleva dire conoscere, approfondire, sottolineare dei tipi che di per se stessi provocano delle considerazioni, fanno tirare delle conseguenze al pubblico su un certo costume, su un certo mondo, su di un certo modo di vedere la vita. Era questo il mio criterio in particolare per *Io amo, tu ami,* che si è cominciato a svincolare dal fatto spettacolare, pur restandovi ancorato ancora, sempre per una ragione di natura commerciale, che per me ha sempre avuto un immenso valore. Il cinema è una forma di espressione — ho sempre sostenuto — che non deve rivolgersi a poche persone ma a delle masse; per poche persone c'è il teatro, c'è il romanzo, c'è la conferenza; il cinema invece è nato per la massa. Ora chi voglia dire qualche cosa per il cinema deve, prima di tutto, pensare di poterlo dire a masse di persone, naturalmente adeguandosi a quelle che sono le loro esigenze, il loro livello, non nella intenzione di sminuire il pubblico, ma neanche di porlo di fronte a degli sbalzi che gli rendano impossibile arrivare a quello che l'autore vuol dire. Cioè, quando l'autore parla, sia pure di concetti altissimi, ad una platea vuota, non ha fatto, a mio avviso, opera migliore di colui che parla di concetti appena un po' più alti del normale, ma ad una platea piena. Ecco perché in *Io amo, tu ami,* sono rimasto ancora ancorato per il 50% allo spettacolo, pur affrontando un nuovo argomento: il modo di intendere l'amore, il modo di vederlo. Questo genere ha avuto, purtroppo, dopo il successo commerciale del film, delle imitazioni deleterie, ma di ciò non mi sento responsabile perché quando mi furono fatte delle offerte finanziariamente molto solide, non prive di tentazioni, io risposi che non me la sentivo minimamente di sfruttare quel tipo di film, di fare una cosa analoga. Però che cosa è successo? Che sono venuti fuori prima i due *Mondo di notte,* che, in sostanza, conservano ancora qualche cosa di importante, molti documenti, molti artisti noti, e rappresentano comunque un grosso materiale documentario su un certo modo di intendere il teatro di varietà, il quale pure ha diritto di cittadinanza, ha le sue specializzazioni, i suoi campioni. Poi ne son venuti altri ancora, alcuni davvero

vergognosi. Mi corre l'obbligo però di aggiungere che siccome l'intelligenza e il cervello cinematografico non sono materie che si trovano, su un piano di originalità, a ogni pie' sospinto, questo è un genere difficile: su venti che ci si provano, due o uno riescono. Su questo piano ce n'è stato uno che ha fatto un film più importante del mio, che ha preso però la vita stessa come spettacolo, ed è Jacopetti con *Mondo cane*. In questo film ci sono delle cose, che pur passibili di critiche, di censure, di osservazioni, costituiscono dei documenti, dei « pezzi » di una importanza enorme. Vi cito solamente il « pezzo » di apertura che è dedicato al monumento a Valentino: una cosa davvero seria e importante. Per non parlare poi di certe cose tragicissime a cui ci ha messo di fronte, per es, le tartarughe marine che nell'atollo di Bikini muoiono per aver perso il senso di orientamento, i pesci che vanno sugli alberi, perché non riescono a vivere nel mare intossicato dalle radiazioni atomiche, dalle quali immagini discende tutto un complesso di deduzioni di natura psicologica che sono per il pubblico di una grande utilità. L'umorismo e l'amarezza, poi, con le quale sono viste le donne che si fanno belle a 60-70 anni. Cose queste che confermano la validità, sia pure unita alla difficoltà, di un film-inchiesta il quale interrompa il circolo chiuso dei film a trama. Il quale film a trama, con le esigenze che comunque crea, con l'obbligo di portare comunque un personaggio per tremila metri dal principio alla fine del film, impone indubbiamente delle falsità, delle smodulazioni, degli squilibri tra ispirazione ed essenzialità e necessità di realizzazione, che non esistono invece nella semplicità di un film inchiesta.

D. (ANTONIO CRESCIMONE, allievo del I anno di Regia): *Perché i suoi film, che vorrebbero essere delle inchieste, rimangono invece ancorati a una superficialità coreografica, non ci aggiungono niente di nuovo, non ci aggiungono emozioni come invece ha fatto* Mondo cane? *So che questa era la sua intenzione: conosco la sua serietà di artista e di regista, per cui mi chiedo perché questo rimanere in superficie.*

R.: Le faccio un esempio. Il film comincia da Via Veneto, e, poiché tutte le cose di questo film sono cose rilevate da me, dal mio taccuino personale, comincia con gli intellettuali seduti al caffè. Uno sbadiglia, l'altro dormicchia, un terzo è pensieroso, un quarto è carico di riflessione. Dice lo « speaker » che partendo dagli uomini che si preoccupano per vivere, della folla cioè, si arriva, con gli intellettuali

al caffè, agli uomini che vivono per preoccuparsi. Lo « speaker » dice: questa gente è indifferente, è annoiata, disprezza, ha nausea; però appena passa una donna, immediatamente tutta questa profondità, questa tristezza, questa amarezza che hanno, ostentano e diffondono, non esiste più e tutti si girano. Ero a Via Veneto nel 1946, c'era un consesso di intellettuali che stavano davanti a Rosati con me, c'era anche il povero Cardarelli. Avevano tutti un'aria così come vi dicevo. Ad un certo punto passò una ragazza sui 19-20 anni, piuttosto scollata e provocante. Tutta questa gente restò a guardarla finché non li riscosse la voce di Cardarelli che per scuoterli esclamò: « Speriamo almeno che le puzzi il fiato ». Con ciò rivelando, con la sua spregiudicata franchezza, la sua umanità. Questo epidermicamente è un episodio divertende, però il problema della donna e dell'amore, che appare superficiale, non lo è. Nei miei film c'è, sia pure sul piano del divertimento, una presa di posizione precisa sull'amore come sentimento di cui ci si vergogna, che si rifugge, che si respinge, sentimento disprezzato, svalutato, ridotto a zero al tempo d'oggi, su tutte le posizioni intellettuali che hanno condotto la gente a queste considerazioni negative, falsissimamente negative in amore. Un secondo esempio: la coreografia dei negri, in *Io amo, tu ami,* non è, a mio avviso, semplice coreografia, ma giudizio preciso sulla esaltazione di un certo modo di amarsi e riprovazione di un altro modo di amarsi. Subito dopo questa scena c'è quella delle prostitute nelle strade di Berlino con i cartelli di legno; non credo che sia completamente superficiale. Il coro dell'armata sovietica, che parla di casa, di studio, di amore alla propria donna, messo a contatto di similarità con il canto dei soldati inglesi, italiani, americani, e con la rapida visione di quel cimitero di Anzio in cui c'è scritto: « Questi giovani sono morti perché altri sopravvivano », nel momento in cui la gente se l'è già dimenticato, tutto questo non mi sembra che sia completamente superficiale. La sequenza della lotta sul ring di Berlino, in cui due uomini esprimono la belluinità, la bestialità dell'uomo contro l'uomo e sono ridicolizzati nella loro violenza nella loro brutalità, sia pure sul piano del divertimento, anche questa non mi sembra che sia una cosa completamente inutile o superficiale. Il soldato americano morto con la « pin-up girl » nell'elmetto, con tutto quello che comporta questa ostentazione del corpo della donna che si fa attuamente, contro il quale insorgono i moralisti (che poi sono i guerrafondai che nello stesso momento in cui fanno la morale preparano la guerra), mi sembra una cosa niente affatto

superficiale. I fotografi preferiscono le donne nude, e i manifesti e i giornali lo stesso. Chi lo vuole questo? Il pubblico. Perché lo vuole? Per l'aria che tira? Perché tira quest'aria? Vogliamo riandare alle origini? Quand'è che si è cominciato a commercializzare la donna nuda e ipocritamente velata qua e là? Con la « pin-up girl ». Prima non c'era. Finché la guerra ha reso necessario di ricordare agli uomini che c'era anche la donna e di aiutarli a ricordarsene, perché le tendenze anormali non procedessero in misura preoccupante. E allora ecco che questi ragazzi hanno ritagliato le donne, le hanno appiccicate sui muri delle loro case, sui vetri dei camion, nella bottega del calzolaio e questa ostentazione del corpo femminile vista nell'elmetto del soldato americano morto ha un suo significato. Tutto questo non è un concetto troppo superficiale quando poi si fa vedere, nel film, il corpo della donna ridotta a zero, con delle iscrizioni lubriche, e questa indifferenza che i ragazzi hanno di baciarsi, con il piacere addirittura di disprezzare questo fatto importantissimo che è il bacio e l'amore. Anche questa sequenza risponde alla logica del mio discorso, che è rivolto a coloro ai quali spetta di evitare che i giovani si abbandonino alla indolenza, o alla violenza, al « carpe diem » nella convinzione che una nuova guerra possa scoppiare da un momento all'altro e mandare tutto in malora. Ed è un discorso che si collega perfettamente, secondo me, a quello suggerito dai due lottatori del ring di Berlino, alla canzone dei soldati di cui parlavo prima, e a tutto il resto del film, e anche a quel modo, molto semplice e pulito, dei negri di intendere l'amore, ecc. ecc. Il riscontro poi finisce con il Raymond Bar, sequenza nella quale il censore ha voluto vedere chissacché quando essa è decisamente fatta per mettere in risalto non lo spogliarello ma le facce degli inglesi, che io ho visto immobili, freddi, cinici, tremendi, di fronte a questo spettacolo. E' una scena che mostra quanto squallida e triste ed ignobile sia la vecchiaia passata in quel modo. Immediatamente dopo ci sono i vecchi inglesi, visti da me a Londra, ad Hyde Park, sulle panchine. Ci sono i vecchi italiani, ci sono i vecchi russi, i vecchi francesi che invece conservano un candore, un affetto, una tenerezza, una serenità, una felicità e un sorriso che questi altri non hanno. Tutto questo a mio avviso non è la superficialità che da una parte della critica mi è stata rimproverata.

D. (Andrea Albino-Frezza, allievo del I anno di Regia): *Io ritengo che la critica forse non sa adeguarsi al rinnovamento che sta*

avvenendo nel cinema italiano in particolare. A me pare in sostanza che la critica italiana, certa critica, sia ancora rimasta al film come romanzo, e non al film come inchiesta giornalistica. Ora io vorrei chiederle appunto se lei crede che si possa attuare in Italia, con le attuali condizioni produttive, di idee e di uomini, il film come giornalismo.

R.: Che ci si debba orientare solo sul film inteso come giornalismo non sono d'accordo. Il film inteso in questo senso è indubbiamente una forma moderna di esprimersi attraverso il cinema, è una forma che tende ad abbandonare il falso, il ricostruito e il trasposto per mirare alla realtà, alla verità, all'incontro del documento umano non rubato alla realtà, ma osservato, notato, assorbito e personalmente riportato dall'autore nella sua maniera di vedere la realtà, per esser quindi portato al giudizio dello spettatore come elemento di arricchimento del proprio bagaglio culturale, psicologico e spirituale. Però non credo che questa sia la sola strada che si apre oggi al cinema, non credo cioè che sia morto l'altro cinema, assolutamente. Quanto a quelle che sono le possibilità, mi pare che ci siano; certo non è molto facile poterle realizzare. C'è stato per esempio Gregoretti che ha fatto qualche cosa di simile, l'ha fatto Jacopetti, come dicevo poco fa, poi c'è Zavattini, il quale, va detto con onestà, è il vero pionere del cinematografo inteso come inchiesta. E' lui che ha suggerito sempre di osservare il coinquilino, cioè ha detto: « non andare a cercare per aria, vai vicino a te, osserva nel tuo palazzo, osserva dalla finestra del tuo cortile, scendi tra la gente vicino a te, osservala, e traine i motivi e i modi del tuo esprimerti ». Zavattini ha provocato quel film-inchiesta, *Le italiane e l'amore,* che, a parte i risultati, che poi sono in alcuni momenti pregevoli, rappresenta comunque un interessante tentativo su questa strada. Adesso ne sta facendo un altro, un'inchiesta da fare in un giorno, scaraventando dieci o dodici registi, ciascuno con una macchina da presa, in altrettanti punti di Roma e, sotto il titolo affascinante *I misteri di Roma,* fa riprendere qualche pezzo a ciascuno, in modo che messi insieme rappresentino qualcosa. Come si vede, il film-inchiesta ha delle possibilità di sviluppo e io credo che queste conducano ad una forma di cinematografo estremamente moderna, utile anche soltanto se dovesse essere un punto di trapasso per una narrativa cinematografica che si sganci dalla intelaiatura tradizionale, dai temi tradizionali, dagli argomenti e dai personaggi tradizionali, per arrivare ad un linguaggio diverso,

più moderno, come per es. testimoniano i film di Antonioni. Antonioni con *L'eclisse* si sgancia totalmente dalle vecchie forme di narrazione, con dei risultati artistici e spettacolari che non starò qui a valutare, però su un piano di un'estrema dignità, di un'estrema nobiltà, e dimostra di seguire questa strada nell'abbandono delle vecchie formule, dei vecchi schemi, delle vecchie esigenze di una sceneggiatura intesa in senso tecnico, cioè di un racconto cinematografico tradizionale.

D. (Fioravanti): *Non credi, che, più che una esigenza di ordine contenutistico, diciamo così, sia frutto tutto questo di una preparazione nuova che ha dato la televisione a un certo tipo di rappresentazione della realtà? Cioè, l'abbandono delle regole tradizionali della drammaturgia, pensi che sia dovuto a una evoluzione intrinseca dello spettacolo cinematografico o non piuttosto a un'influenza della televisione sul cinema?*

R.: Io penso che il desiderio, il bisogno, l'istinto dell'inchiesta, sia nato a prescindere dalla tv, magari è probabile che questo istinto abbia creato la tv più di quello che non la tv abbia creato questo istinto. Poiché in genere la tv, quando entra nel campo dello spettacolo, arriva sempre piuttosto in ritardo, che si tratti del balletto o dell'opera o del teatro di prosa o anche della conferenza. Quanto alle inchieste, la tv ha solo il pregio di poterne fare in numero maggiore che non il cinema: è quindi solo un fatto di quantità, ma non di particolare originalità.

D. (Guido Cincotti): *Comunque la tecnica dell'inchiesta televisiva diretta, del far parlare gli intervistati, di avvicinarli così in maniera estemporanea, mi pare che sia una cosa che abbia dato un certo contributo al cinema.*

R.: Da questo punto di vista certamente. Ma Fioravanti prima parlava dell'istinto che ha generato questa corrente.

D. (Fioravanti): *Sì, volevo parlare non di un fatto esteriore, ma proprio d'un fatto di contenuto e di preparazione, di formazione del gusto. Cioè, una esigenza da parte del pubblico di avvicinarsi a questa forma di spettacolo.*

R.: Esigenza che era stata sentita esattamente proprio dal cinematografo, con *Uomini sul fondo* di De Robertis, per esempio.

D. (Fioravanti): *Certo, ma nel cinema rimasero fatti sporadici, che non ebbero il massiccio sviluppo che ebbero successivamente altre esperienze.*

R.: Sì, questo è indubbiamente vero.

D. (Cincotti): *A proposito di quello che ha detto prima, qual'è la sua opinione sulla tecnica del film-inchiesta così come l'intende Zavattini, che mi sembra abbastanza diversa da quella che lei ha attuato? Alludo alla macchina da presa nascosta sotto l'impermeabile, secondo la formula zavattiniana.*

R.: Certo, questo è un modo secondo me validissimo, anzi da un certo punto di vista ancora più valido, di captare la realtà, solo che è un modo casuale, accidentale. C'è poi naturalmente il montaggio che, come ci insegnano Barbaro e Pudovkin, costituisce la creazione dell'opera sulla base del documento singolarmente raccolto.

D.: (Cincotti): *C'è però l'impersonalità dell'autore, in questa tecnica.*

R.: L'impersonalità dell'autore non c'è mai ed è impossibile che ci sia; il fatto stesso di inquadrare con la macchina da presa una cosa anziché un'altra comporta già un intervento dell'autore e una sua scelta. Tuttavia, siccome io penso che si debba sempre tener conto dello spettacolo, confesso che preferisco il sistema usato, per esempio, da Jacopetti; il quale non ha certo ripreso quasi niente estemporaneamente ma è andato, ha visto, ha osservato, e successivamente ha riprodotto. Questo sistema però neanche mi soddisfa completamente, perché comporta sempre una certa frode. Per cui preferisco ancora il mio sistema, che consiste nell'andare, osservare e prendere appunti, e poi riprodurre quella scena, quell'episodio, quei personaggi, nelle condizioni migliori, magari in teatro di posa, senza specciarla per autentica ma dichiarando apertamente, lealmente che si tratta sì di una cosa autentica, ma rivista e interpretata secondo la mia sensibilità: è la *mia* realtà, anche se essa ha pur sempre come punto di partenza una realtà obiettiva.

D. (Fioravanti): *Vorrei rivolgerti un'altra domanda. Ebbi occasione nel gennaio scorso di far parte della giuria del Festival dei popoli di Firenze, e sentii fare da alcuni membri della giuria, provenienti da paesi stranieri, osservazioni di questo tipo: non discutiamo del valore artistico o del valore documentario di un certo modo di*

fare il cinema, riteniamo però questo modo sia sleale, immorale, perché è una violazione della libertà, della personalità degli individui che sono stati captati, fotografati e molte volte rappresentati con intenzioni di deformazione della realtà. Tanto più che un atteggiamento umano, per quanto ben definito e chiaro, può prestarsi a profondi equivoci. Che cosa ne pensi tu, di questo giudizio di ordine morale?

R.: Penso che questo giudizio sia da accogliersi con beneficio di inventario, nel senso che tutto dipende dalla onestà e dalla validità artistica di colui il quale mette la macchina da presa sotto l'impermeabile. Se costui per esempio riprende una persona rispettabilissima, serissima, ineccepibile mentre compie, e capita a tutti, un gesto ridicolo, e in tale atteggiamento lo raffigura sullo schermo, dandone un'immagine falsa e ingiusta, costui è un mascalzone. Se viceversa un galantuomo, senza alterare la realtà che vede e servendosene anzi con talento, capta una certa realtà quale è, non diversa da quella che è, non servendosene tendenziosamente ai suoi fini, ma utilizzandola per ammaestrare gli altri e migliorare i rapporti tra gli uomini, allora il discorso è diverso. Quindi il giudizio non va fatto sul « genere ». Perché a un certo punto si può avere anche il dovere di offrire se stessi in una nostra spontanea manifestazione, così come siamo; anche prima voi avete visto che mi riprendevano, mentre parlavo, con delle macchine da presa; e queste macchine da presa mi riprendevano per quello che sono. Se attraverso queste immagini vengono fuori dei giudizi negativi su di me, sono io che li ho meritati, la colpa è solo mia.

D. (ANTONIO PETRUCCI): *Sarebbe sufficiente, mi pare, per evitare questo giudizio di carattere morale, che non si voglia con quella singola ripresa mettere alla berlina un singolo individuo, bensì un tipo umano che non è quella persona specifica ma quello che la persona rappresenta nella vita.*

R.: Esatto.

D. (ENZO DELL'AQUILA, allievo del II anno di Regia): *Lei ha fatto, di recente, una importante trasmissione televisiva. Che esperienza ne ha tratto?*

R.: Sì, ho dovuto fare un'inchiesta in questi giorni per la tv, e sono entrato in questo ambiente, ho visto le macchine, i teatri. I

giornalisti mi hanno domandato poi quali erano le differenze di carattere estetico esistenti tra il cinema e la tv. Debbo confessare di aver risposto che non ne trovavo nessuna. Differenze tra il cinema e la tv, come mezzo di espressione, non ne esistono. Esistono grandi differenze sul piano della diffusione, sul piano della tecnica pura e semplice, su quello dell'organizzazione pratica; ma quanto a risultato, schermo e video sono la stessa identica cosa: l'uno e l'altro pongono gli stessi problemi di linguaggio. Una differenza importante la accennava, mi pare, giustamente Fellini dicendo: nella televisione non c'è scelta, al pubblico si dà da vedere una cosa e lui la deve vedere per forza, tuttalpiù può spegnere l'apparecchio, mentre nel cinema la cosa è diversa, ci possono essere delle possibilità di scelta. Tutto questo impone dei problemi di natura morale, di natura sociale, che non hanno niente a che fare con il mezzo artistico in sé.

D.: *Più volte Lei ha sottolineato l'importanza del soggetto e della sceneggiatura. Come considera l'apporto dello sceneggiatore all'arte del film?*

R.: Lei mi porta sul mio terreno preferito, un terreno nel quale sento di essere un vittorioso, malgrado tutti intorno a me fischino alla sconfitta. Ma io son sicuro che il tempo mi darà ragione, perché io sono stato uno dei primi in Italia a sostenere che il cinema era un'arte troppo giovane perché potesse esser cristallizzata in schemi estetici ricalcati su quelli tradizionali, relativi a forme d'arte che avevano millenni di vita. Quarant'anni fa, quando cominciai a occuparmi di cinema sul piano giornalistico e critico, assieme a un gruppo di amici fra i quali c'erano Serandrei, Solaroli, Alessandrini, ci limitavamo ad asserire che il cinema era una forma d'arte, ma ci guardavamo bene dal costringerlo in canoni estetici aprioristici. Poi cominciarono a considerare il cinema come un fatto d'arte anche uomini come Bontempelli, Bragaglia, Antonelli, e poi Barbaro e tanti altri. Alberto Cecchi, che nel 1928 dedicò intere colonne al mio primo film, *Sole,* sull' « Italia letteraria », parlando di arte, fu praticamente un precursore, perché nessun critico serio allora si occupava del cinema. Successivamente, i più entusiasti fra questi antesignani andarono a ricercare nei canoni estetici tradizionali gli elementi che potessero convalidare l'asserita artisticità del film, e credettero di individuarli nella presenza di una personalità, quella del regista, al quale andava attribuita l'assoluta paternità del film. Per un po', debbo confessarlo, ci credetti anch'io. Ma successivamente, attraverso la

mia esperienza di regista, dopo aver visto anche l'opera dei miei colleghi, ho approfondito il mio lavoro, l'ho analizzato, e da tutto questo è nata la mia teoria che il cinema, nato in questo secolo, che è indubbiamente il secolo che si orienta al collettivismo, è il fiore naturale del '900 nel campo dell'arte. Il cinema è un'arte collettiva, è un'arte cioè che deve risultare da un complesso, organico e armonico, di varie capacità creative le quali debbono essere tutte armonizzate, fuse e unificate da un'unica cosa che è la regia. Non è vero che il film può essere del regista o dell'autore del testo. Il film è o non è del regista, perché è lui che ha scelto il soggetto, lui che guida gli attori, lui che li sceglie, è sempre lui che monta il materiale; se il regista esplica tutte queste funzioni è lui l'autore. Però il regista non è il solo autore del film, il regista è qualche volta solo l'autore principale, qualche altra volta l'artista-guida su un piano artigianale. Ma se poi il regista si appropria delle battute, delle idee, dei personaggi, delle correzioni critiche, delle elaborazioni che ha fatto con i suoi sceneggiatori — la sceneggiatura, fatto basilare, fatto importantissimo (direi che non esiste film senza sceneggiatura: io prima di girare *Europa di notte* avevo già fatto tre mesi di sopralughi, ed avevo già sceneggiato praticamente, in un senso lato, quello che poi avrei fatto) — il lavoro di queste persone, questi individui che hanno dato il cervello, che hanno dato partecipazione spirituale, inventiva, estro, capacità al regista, tutto questo che cos'è? Opera del regista forse? Il regista espone le sue richieste all'operatore, allo scenografo, a tutti i collaboratori principali del film, e loro eseguono quel che lui ha chiesto: ma ciò facendo non sono degli esecutori meccanici, poiché ciascuno di loro ha la propria sensibilità, la propria cultura, la propria capacità creativa, che intervengono attivamente. Lo stesso è per gli attori: arriva la Magnani, cioè l'attrice, che su ordine di Rossellini lancia un urlo tremendo nel finale del primo tempo di *Roma, città aperta*. Nel film resta l'urlo di quella donna, restano i passi di quella donna, quel suo temperamento umano, quella sua capacità creativa. E quel grido non appartiene a Rossellini soltanto; Rossellini lo ha indicato, non lo ha creato, lo ha voluto, non lo ha fatto: per farlo ci voleva la Magnani. Rossellini ha scelto la Magnani, d'accordo, e naturalmente scegliendo lei ha ottenuto di dare a quella scena una certa vibrazione piuttosto che un'altra. Ma non si può dare a lui tutto il merito del risultato raggiunto. Questo per gli attori: immaginarsi poi gli apporti che al regista vengono dalla sceneggiatura! *Autore del film dunque è il complesso degli artisti che, onestamente*

incontrandosi sul piano di una collaborazione creativa, offrono ciascuno la propria capacità e la propria inclinazione creativa tra quelle indispensabili tutte per poter arrivare alla realizzazione di un'opera cinematografica. Colui che è responsabile dell'insuccesso artistico del film è uno solo: il regista. Coloro che debbono incassarne proporzionalmente i meriti sono tutti coloro che con il regista hanno partecipato al film.

D. (FIORAVANTI): *Però una certa esperienza ha dimostrato che meno sono i collaboratori del regista e più frequente è il risultato artistico.*

R.: Il giudizio lasciamolo ai posteri. Perché la sentenza di giudizio artistico fatta dai contemporanei è troppo suggerita, stimolata, influenzata da correnti ideologiche, da conoscenze, da mode, da mille cose. Per i contemporanei è un po' difficile, comunque, parlare di pochi collaboratori. Prendiamo Visconti, che credo sia riconosciuto un artista nel campo del cinema. Ebbene, Visconti ha intorno a sé un numero di collaboratori piuttosto considerevole e influente. Zeffirelli, per esempio, che è nato dalle sue mani, gli dava cervello; lo stesso faceva Rosi, venuto da lui, e tanti altri. Castellani, che è nato da me, mi dava infinite cose; ugualmente Soldati. Lo stesso Fellini ha accanto a sé Flajano, che è un uomo con una sensibilità, una cultura, un gusto straordinari, personalissimi, caustici; c'è lo stesso Pinelli. Tu prima, bontà tua, hai voluto parlare di me anche come artista; io ti parlo di Zavattini, della Suso Cecchi D'Amico, che erano insieme a me in *Prima Comunione*. Ti parlo di Zucca che ho avuto in *Vecchia Guardia,* film che non rinnego affatto, anzi nomino perché nessuno ne parla, credendo che io ne abbia paura, invece non è vero affatto, perché sono felicissimo di averlo fatto. Come pure non ho mai nominato un film al quale invece sono particolarmente affezionato, e che vorrei vedessero gli allievi perché è quello al quale tengo più di tutti: *Un giorno nella vita.* Vediamo poi gli altri registi. Antonioni, per esempio, non è affatto solo, ha i suoi collaboratori, che sono poi quelli che compongono Antonioni, che è tutto un prodotto di un certo modo di pensare, di ragionare, quindi non è che sia solo. Vediamo poi per esempio De Sica, il quale ha avuto sempre Zavattini, con il quale collabora strettamente. Eccetera, eccetera.

D. (CINCOTTI): *Lei ha fatto un film, che è forse tra le sue cose migliori, e che è* Quattro passi fra le nuvole. *Il merito*

naturalmente è suo, ma lei lo condivide ampiamente insieme ai suoi sceneggiatori, che furono Zavattini e Tellini.

R.: Esatto: Zavattini e Tellini furono gli autori del primo schema di soggetto, schema che fu poi sceneggiato da Aldo De Benedetti e infine rivisto da me.

D. (Cincotti): *Ne è venuto fuori un bel film, a mio avviso un bellissimo film. Da quello stesso soggetto, da quella stessa sceneggiatura, pressoché identici, dieci anni dopo è stato fatto un bruttissimo film...*

R.: Forse non mi sono spiegato bene. Io ho finito di dire adesso che il film non può essere che del regista. Di conseguenza, è chiaro, è evidente, che con questo io non attribuisco al regista la parte del fannullone o di una persona chiamata soltanto a realizzare quello che l'autore o gli autori hanno scritto. Io gli attribuisco la parte principale. Anzi, nel fatto artistitco il regista è quello che, se il film è sbagliato, ha tutti i torti perché è lui che ha scelto il soggetto, gli sceneggiatori, e tutti gli altri collaboratori. Il film va male? Colpa sua, perché si è servito male di tutti questi collaboratori. Il film va bene? Allora come si può fare a prescindere dall'apporto creativo che gli hanno dato tutti questi collaboratori? Lui rimarrà sempre il regista di questo film, colui al quale si può dare il nome di battesimo del film, ma a patto che immediatamente dopo, sotto, sia compresa tutta la schiera dei collaboratori e riconosciuta a ciascuno la propria parte di collaborazione creativa. Ecco perché *Quattro passi fra le nuvole,* fatto da me, ha avuto un certo risultato, fatto, non voglio dire male, da altri, invece non l'ha avuto, perché questi è stato chiamato a fare una riproduzione, che non ha fatta con sincerità, perché vi era trasportato. L'ha fatta perché doveva pagare le tasse, lo so bene, per forza non è riuscito!

D. (Cincotti): *Se il regista ha solo una parte, sia pure preponderante, di merito, quando viene meno questa parte di merito, cioè il regista è mediocre o lavora senza entusiasmo, senza ispirazione, senza interesse, dovrebbe restare sia pur quella minore parte di merito che appartiene agli altri. Cioè, per usare un linguaggio statistico, se quel* 70 *per cento che di un film spetta al regista scompare, perché il regista non esiste, il restante* 30 *per cento che è merito degli altri, cioè del soggettista, del fotografo, e via dicendo deve restare. Invece vediamo (questo è un caso, ce ne sono altri) che quando viene meno questo* 70

o 80 *per cento che lei attribuisce al regista, scompare tutto il resto, cioè il film viene meno al cento per cento, e non se ne salva niente, neanche quella parte che in ogni caso andrebbe attribuita agli altri collaboratori. Il soggetto di* Quattro passi fra le nuvole, *realizzato in maniera diversa da quella nella quale un certo regista l'aveva realizzato, non esiste più. E' un pessimo soggetto, è una pessima sceneggiatura, non esistono assolutamente. La mia conclusione è quindi che il regista non soltanto serve a dare unità e ordine e coesione...*

R.: Viva sensibilità e partecipazione! Partecipazione personale e artistica. Quando mai ho negato che il regista debba essere il principale artista del suo film? La sua partecipazione artistica è essenziale, determinante, in maniera assoluta. Quindi, se manca, tutto il resto crolla. Però la colpa in questo caso non si può darla assolutamente a nessun collaboratore, la si può dare solo al regista, perché è solo lui che non ha saputo servirsi di questi mezzi. Il film è inefficiente? Colpa del regista.

D. (Cincotti): *Il film è fatto di mezzi che il regista ha in mano. Se non se ne sa servire...*

R.: No, mio caro. Se io prendo un fucile, delle pallottole, un bersaglio, metto le pallottole nel fucile, punto il fucile sul bersaglio e so sparare, colpisco. Ma il merito non è tutto mio, lo è in parte, perché lo devo anche attribuire a quello che mi ha dato il fucile e le pallottole, perché se non le avevo non ci poteva essere neanche il bersaglio. Se invece prendo il bersaglio e lo metto in mano, le pallottole al posto del bersaglio e il fucile me lo metto sulla testa, la colpa non è né del fucile, né delle pallottole, né del bersaglio. Il fucile resta un buon fucile, le pallottole restano delle buone pallottole, il bersaglio è un buon bersaglio, sono io che sono un incapace e non so servirmi del fucile.

D. (Cincotti): *Ma non vedo perché, una volta che faccia centro, voglia attribuire una parte del merito al fucile. Il fucile non è niente. E' uno strumento di cui si serve lei, e di cui lei sa servirsi.*

R.: Tu hai perfettamente ragione, perché ho portato ad esempio degli oggetti, ma nel film ci sono degli uomini. Perché, vedi, al posto del fucile, opera artigiana inerte, c'è il signor Flajano, opera umana operante, fornita di una certa cultura, che dice delle parole, mette dei dubbi, cancella, regala, dà. Non è che il fucile, a un certo

punto, quando io lo punto lì, mi dica: « no; ti sbagli, vai più su, adesso puoi sparare ». No. Il fucile sta lì. Invece il signor Flajano dice: « No, guarda, alza la mira ».

D. (CINCOTTI): *Un'altra obiezioni. Quando venne Chaplin in Italia a presentare il penultimo suo film,* Limelight, *lei ebbe occasione di parlare, non mi ricordo in quale ambiente, dell'eterno problema dei rapporti tra il regista e lo sceneggiatore, il soggetto e la regia. Lei portava, a sostegno della sua tesi, il seguente argomento: Chaplin le aveva detto di aver impiegato due anni a scrivere il soggetto e la sceneggiatura di* Limelight, *e di averlo poi girato in* 40 *o* 50 *giorni. Evidente quindi che la maggior parte del suo lavoro creativo l'aveva esplicato in quei due anni di macerazione sul soggetto e sulla sceneggiatura e che poi non aveva fatto altro che realizzare il film. Ma le fu risposto abbastanza facilmente, mi pare, che Chaplin aveva impiegato due anni a mettere su una melodrammatica storia, una storia da quattro soldi, ed aveva impiegato* 40 *giorni a farne un capolavoro. Il che mi pare ancora una volta dimostri che è soltanto l'opera del regista che nobilita o meno un soggetto. (Tanto più questo caso mi pare indicativo in quanto si tratta della stessa persona che ha fatto il soggetto, la sceneggiatura e poi la realizzazione.) E' soltanto dunque nella fase della realizzazione che Chaplin è riuscito a fare un capolavoro di un film che, affidato a qualsiasi altra persona, o anche allo stesso Chaplin non ispirato, sarebbe stato quello che è: cioè una melodrammatica e ridicola storia di un vecchio « clown ».*

R.: Prima di tutto quello che dici non è precisamente esatto. La storia è un'altra. Io chiesi a Chaplin — non per questo film, ma in genere — quale importanza dava alla sceneggiatura in rapporto alla regia. La risposta di Chaplin, a prescindere da questo film, fu questa: « Impiego due anni a scegliere e preparare dei soggetti e 60-70 giorni a realizzarli ». Dal che io trassi la deduzione che tu hai tratto. Questa è la semplice verità. Però, scendendo sul terreno sul quale tu mi hai portato, che è quello della mediocrissima storia, nobilitata dalla regia, io ti invito a prendere un pezzo di quella ridicola storia. Prendi per esempio Calvero che adora quella donna, che di fronte a lei diventa addirittura una paglia che trema, quando quella donna gli si presenta sul palcoscenico e gli dice che non riesce a ballare, perché non gliela fa, e Calvero allora la schiaffeggia, quella donna sotto lo « shock » corre e balla, lui la vede e nella piena felicità

corre, stropicciandosi le mani, nel retroscena, si nasconde sotto un praticabile, facendo un paio di segni di croce. Questa è una scena che è scritta, ma è una scena, a mio avviso, niente affatto banale, c'è invece una intenzione interna straordinariamente lirica, per me di un enorme, alto valore. Se io avessi realizzato questa scena con De Sica, questa scena non sarebbe stata così alta, come è quella realizzata da Charlot con l'attore Charlot, ma sarebbe stata egualmente emotiva, egualmente bella come io la giudico nella sua essenza e non nella sua semplice manifestazione cinematografica. Di questo pezzo posso dire i risultati, che sono in quel film; ce ne sono altri, invece, in cui, malgrado vi sia Charlot attore e via sia Charlot regista, la falsità e l'errore della sceneggiatura vengono a galla e non c'è niente da fare, non li salva neanche lui. Tutte le volte in cui Calvero comincia a filosofeggiare non c'è niente da fare, questo è sbagliato nella sceneggiatura, lui aveva scritto che dicesse così, e ha sbagliato. Ma quando Calvero per esempio suona la mandola, e poi va a chiedere l'elemosina e nessuno gliela dà e lui ringrazia, e se ne va, questo pezzo, che è un pezzo di assoluto prim'ordine, che dà un senso amarissimo di miseria nella dignità, di una vita fallita e infelice nella serietà morale di un uomo, il quale continua a voler essere se stesso mentre si sente distrutto, questo pezzo è veramente bello, ed è bello così scritto come nella sceneggiatura. Io, con De Sica, mi sentirei di poterlo fare, non nello stesso modo, ma tale da imporsi alla ammirazione. Mentre invece non Charlot ma dodici Charlot, rinforzati da Clair, da Renoir e da Antonioni, non sarebbero riusciti a nobilitare neanche per un poco quelle battute sballate, di cattivo gusto, che purtroppo Charlot aveva messo nella sua sceneggiatura.

D. (SERGIO TAU, allievo del II anno di Regia): *Si può verificare anche il caso inverso, cioè della sceneggiatura scritta da un autore che poi realizza cinematograficamente la sua storia come regista, come è il caso di Pasolini o di Patroni Griffi, e che il testo letterario risulti superiore alla realizzazione del film.*

R.: Certo può anche capitare questo. Ma vorrei rispondere ancora con un argomento al mio carissimo Cincotti con il quale sono sempre nella più civile, educata ed affettuosa polemica. Volevo dire questo: la sceneggiatura di *Quattro passi fra le nuvole* sta là, io la lascio. Tu credi che quella sceneggiatura non possa trovare domani, fra questi ragazzi, un realizzatore che la possa fare anche meglio di

me? E allora se qualcuno di questi ragazzi, pur partendo da quella sceneggiatura, può fare un film migliore del mio, significa che la base di partenza era buona. Quella sceneggiatura ha i suoi limiti, ha dei confini, che tu hai accettato nel suo blocco. Non è che sia un'opera perfetta, ha i suoi difetti, però nel complesso non ci sono dei pugni nello stomaco come purtroppo nel film citato di Chaplin. Se tu prendi invece la sceneggiatura di *Limelight* e dici ad uno di questi ragazzi di realizzarla allo stesso modo, a quel punto dove c'è quell'errore di dialogo, lui non può che realizzarlo così com'è. Può levarlo, ma allora se lo leva corregge « in nuce », corregge in sceneggiatura la cosa.

D. (CINCOTTI): *Io non escludo affatto in linea di principio che i discorsi filosofeggianti di Calvero possano essere materia di ispirazione per un bel dramma cinematografico. Non lo possiamo negare solo perché ricordiamo come sono stati realizzati nel film.*

R.: Ricordiamo quelle parole, le ricordiamo dette in quel momento, in quel numero e in quella inopportuna inserzione nella scena. Questo ricordiamo. Io non credo che potrebbero essere dette meglio da un attore migliore, viste meglio da un regista che inquadrasse diversamente. Sono proprio le parole che saltano fuori.

D. (CINCOTTI): *Non possiamo saperlo, perché l'opera che abbiamo davanti è questa.*

R.: Tu ti trinceri dietro un argomento al quale io non posso assolutamente fare obiezioni.

D. (PAOLO TODISCO, allievo del II anno di Recitazione): *L'arte interpretativa di Ettore Petrolini ci resta documentata da un film da lei realizzato agli inizi della sua carriera. Quale fu, in quel caso, la collaborazione fra Petrolini e lei?*

R.: Petrolini, se lo giudichiamo come artista d'arte varia, è stato soprattutto un macchiettista, un individuo il quale, assorbendo dal proprio tempo elementi caricaturali, su individui a lui contemporanei, li ha però introdotti in una maniera addirittura metafisica, che li ha fatti accettare in un periodo in cui la metafisica era soltanto disprezzata nelle manifestazioni del futurismo. Petrolini è stato un uomo di intùito pari alla sua ignoranza. L'ignoranza di Petrolini superava la mia. E il talento di Petrolini, purtroppo, superava anche quello di parecchio il mio. Talento, nel suo campo, formidabile, in-

tùito di primissimo ordine e soprattutto intùito che sapeva essere in un tempo gradevole all'intelligenza e capace di arrivare alle più vaste correnti popolari; aveva questa grande capacità. Le sue macchiette sono state straordinarie. Trattare con lui era un po' difficile, perché era un egocentrico, tanto che a un certo momento, io che dovevo essere il regista del film *Nerone,* considerando che egli aveva le sue esigenze particolari, dichiarai che mi sarei limitato a fare da coordinatore tecnico del film e basta. E così fu, in effetti. Come artista, comunque, debbo dire che indubbiamente Petrolini era di una prepotenza di talento straordinaria. Più di questo non posso dire. Posso dire che la sua « volgarità », che era una « volgarità » esemplare, faceva riscontro poi a certe delicatezze intime, delicatezze anche di espressione, davvero sorprendenti; posso dire che era un uomo di una sensibilità assolutamente erompente; il resto da dire è quello che sta nel film.

D. (Luigi Perelli, allievo del I anno di Regia): *In relazione al tema da lei affrontato prima sull'opera del regista nella realizzazione di un film, ci sono state delle polemiche a proposito del film come opera d'arte. Un'opera d'arte dovrebbe essere caratterizzata da un'unità di pensiero tra i vari realizzatori. Io vorrei sapere la sua opinione su questa obiezione estetica.*

R.: Sì, l'unità di pensiero c'è ed è data dalla regia. In un film come *La dolce vita,* tanto per fare un esempio, la visione del mondo, la scelta delle cose da dire, l'occhio critico con cui è visto questo mondo, il modo d'intendere l'amore, la religione, la superstizione e la miseria, la corruzione delle alte classi aristocratiche e la semplicità dell'uomo di paese, tutte queste cose esprimono un mondo che è senz'altro quello di Fellini. L'unità dell'opera è in Fellini. Io nego quello che qualcuno, piuttosto leggermente, sostiene, e cioè che il vero autore di un film è il temperamento più forte che vi ha preso parte, e che perciò anche l'attore, in qualche caso, può diventare il vero autore del film. L'unità del film è solo il regista che può darla. La mia posizione, che molti si ostinano a non capire, è un'altra, ed è molto semplice: io sostengo che per quanto determinante, essenziale, fondamentale sia l'opera del regista, egli tuttavia non è l'unico autore, e non può appropriarsi di ciò che non gli appartiene, cioè degli apporti di idee e di sensibilità che gli vengono dagli altri collaboratori.

D. (Adriana Ambesi, allieva del II anno di Recitazione): *Cosa consiglia lei a noi allievi per inserirci più attivamente nella produzione cinematografica italiana?*

R.: Io posso semplicemente dirvi, perché voi capiate bene la situazione vera in cui vi trovate, una cosa che forse può sembrarvi antipatica. Devo fare, se me lo consentite, una premessa. Io ho fatto recentemente una trasmissione per la televisione, *La lunga strada del ritorno,* che riguarda la lunga strada, tremenda, il lungo tragitto di morti, di distruzioni, di disavventure, di degradazioni, alle quali l'uomo si è dovuto sottoporre dopo la guerra per poter ritornare alla casa da cui era partito. Ed ho cominciato dicendo: quest'opera l'ho fatta perché possiate apprezzare meglio la casa, la moglie, i figli, la madre, il lavoro che avete attualmente, e che tanta gente perse perché la loro vita si fermò ad una croce, a un muro, a un campo di sterminio. Quando voi avrete capito che valore enorme ha poter dare appuntamento alla propria ragazza, provenendo da un lavoro che ci piace fare, e l'avrete capito a contatto di quelli che prima di poter ritornare a questo dovettero fare sacrifici, io avrò fatto qualcosa di utile, perché vi avrò aiutato a vivere meglio. Per questo ho realizzato *La lunga strada del ritorno.* La vista, la apprezza più di tutti il cieco che la riacquista piuttosto che noi che vediamo il sole da quando siamo nati. In questo ordine di idee, devo dirvi che voi avete una situazione straordinariamente privilegiata in rapporto a quelli che hanno esordito con me. Voi avete una media di circa duecento film di produzione ogni anno, godete di un favore critico enorme nei confronti dei giovani, i quali erano osteggiatissimi ai miei tempi, quando si facevano ogni anno otto o dieci film in tutto, voi avete questo Centro dove vi sono, oltre che persone le quali arricchiscono il vostro patrimonio culturale, il che non è privilegio disprezzabile, moviole, teatri di posa, sala di proiezione, macchine da presa, pellicola, tutto quanto occorre per poter formare voi stessi al mestiere del cinema, il quale è un mestiere duro, durissimo. Avete cioè una situazione di privilegio, non solo, ma qui ci sono tra voi anche alunni che hanno delle borse di studio, cosa che ai miei tempi non ci sognavamo affatto di avere. Io vi dico: apprezzate le moviole, lo schermo, i maestri, la macchina da presa, questi galantuomini che sono qui e che, io lo posso testimoniare, coordinano ogni loro azione perché voialtri abbiate il meglio possibile a disposizione. Mortificate perciò un poco la vostra fretta

di arrivare. Io vi assicuro che se voi avete la vostra volontà, voi qui dentro potete fare tutto quel che occorre per arrivare a formarvi un enorme patrimonio di esperienze. Naturalmente siete voi che deve far capire le vostre idee, voi che dovete battere, che dovete insistere, che dovete aver dentro di voi qualche cosa; se avete una idea di un film, buona, veramente seria, nego nella maniera più assoluta che questo film non possa trovare la sua realizzazione. Voi non dovete mettervi nella condizione di quello che si aspetta la manna dal cielo solo perché è stato allievo per due anni e si è diplomato al Centro. Se vi mettete in questo stato d'animo non combinerete assolutamente niente. La prima cosa da fare è un grande esame di coscienza, un grande atto di umiltà. Cominciate per esempio a non andare in proiezione prevenuti e pronti a criticare gli altri. Io vorrei domandare: tu che cosa farestti? Dico a te che sei un futuro regista, quale sarebbe il mondo che vorresti rappresentare e in che modo, quali sono le cose che ti hanno ferito nella tua esperienza umana, oppure quali esperienze hai tratte? Credi o non credi nel progresso della società, e se ci credi come pensi che possa essere raggiunto? Credi o non credi nei sentimenti umani? Credi o non credi nella giustizia, nell'amore? Come ci credi e dove pensi che questi possano meglio fiorire, svilupparsi e trionfare? Ci hai mai pensato? Se per esempio due o tre di voi vi riuniste insieme qualche sera — tre volte alla settimana — e parlaste, esponendo le vostre idee, sceneggiando insieme, voi tirereste fuori, innanzi tutto il primo gradino per costruire veramente voi stessi il cinema di domani, e poi tirereste fuori un capitale. Perché voi non sapete quale fame c'è oggi di un soggetto che dia, ed è quello che voi siete chiamati a dare, una novità, una originalità, una diversa maniera di interpretare il cinematografo nella vita. Perché voi siete chiamati a far questo, sperate di fare questo, voi siete qui perché desiderate questo. D'altro canto non bisogna neanche crearsi eccessive illusioni. Voi qua siete una cinquantina di persone. Pensate voi che tutte e cinquanta potete riuscire? Chi ve lo promettesse in questo momento sarebbe un folle, un medico pietoso. Non riuscirete tutti, anzi è certo che sarà largamente superiore la percentuale di quelli che non riusciranno. L'importante è cercare di imporsi con le proprie forze, senza venire a dei compromessi con la propria coscienza, ma nello stesso tempo senza prendere atteggiamenti da Orlando Paladino. Certo, l'impostazione del mondo industriale è quella che é! Se lei fosse un produttore invece che un'attrice e a un certo pun-

to le imponessero me come regista, lei giustamente direbbe: se bisogna che faccia per forza il regista, assolutamente, cerchiamo allora di fargli fare solo la regia di uno « short » e me lo levo così dai piedi. Lei farebbe questo come suo elemento di difesa. Adesso bisogna vedere se io, facendo quello « short », non riesco ad impormi alla sua attenzione in maniera che possa dire: va bene, una cosa è che me lo abbiano imposto, ma adesso me ne voglio servire perché ne ho bisogno e vedo che va bene. Non possiamo cambiare l'ambiente industriale. Il quale ambiente *non deve* rivolgersi ma *si può* rivolgere al Centro. Tutto dipende da come il Centro si avvicina al mondo industriale, il quale è fatto come è fatto. Non potete immaginarvi che questo mondo sia fatto idealmente in un certo modo. Non lo sarà mai. E' fatto di uomini i quali hanno i loro difetti, la loro ignoranza o la loro cultura, i loro rapporti, le loro simpatie o le loro antipatie, le loro pressioni, le loro esigenze, i loro interessi. E in mezzo a tutto questo bisogna muoversi, giocando ciascuno le pedine di cui dispone. Non si può pretendere che il Centro Sperimentale intervenga in una cosa di questo genere.

Permettetemi anzi di chiudere questo incontro ripetendo, anche a costo di riuscire sgradito, a questi ragazzi, una considerazione fondamentale. Il Centro Sperimentale di Cinematografia è un privilegio che vi viene offerto e nel quale voi avete tutto quello che vi occorre per formarvi al cinema e per avere gli strumenti per conoscere e per entrare nel cinema. Il C.S.C. non è un'agenzia di collocamento, non ha alcun interesse diretto o indiretto, come avrebbe diritto ad averne per potersi avvantaggiare maggiormente, sui guadagni degli allievi che escono dal Centro. Se il Centro — come sarebbe logico, visto che offre gratuitamente tutto, non solo, ma dà anche delle borse di studio — avesse stabilito che l'un per cento dei contratti fatti dai suoi allievi nel campo della produzione andasse a vantaggio di una cassa « Centro sperimentale di cinematografia, per il progresso del Centro », il Centro avrebbe decine e decine di milioni a disposizione degli allievi e potrebbe rendersi autonomo. E questo sarebbe un suo preciso diritto, perché il Centro spende per fare questi locali, per attrezzarli e ammodernarli, spende per prendere le macchine e per pagarle, spende per la pellicola, spende per tutto, e spende anche per voi per darvi delle borse di studio. Alla fine del biennio il C.S.C. ha messo fuori un capitale di decine e decine di milioni per voi, contro il quale capitale voi non gli date assolutamente niente. E allora, per lo meno non abbiate la pretesa che addirittura il

C.S.C. debba essere il vostro collocatore. Da fondatore del Centro e da amico dei giovani come sono sempre stato, da regista, da persona che, posso dirlo con fierezza, ha sempre fatto del cinema onestamente e restando in pace con la mia coscienza, vi dico che voi sei dei privilegiati. Voi non avete nel vostro interesse alcun diritto a chiedere di più, voi qui dovete chiedere di avere una formazione, dei mezzi perché questa formazione possa essere concretata in elementi che poi vi valgano al di fuori: quindi il provino, le fotografie, elementi che possono essere giusti per un attore, lo « short » di saggio per il regista, e così via; ma non potete assolutamente pretendere che il Centro sia un'agenzia di collocamento. Il Centro informa; e voi dovete formare voi stessi nel cinematografo. Se partite da questo stato d'animo, arrivate, se voi non partite da questo stato d'animo e vi aspettate che ci sia il C.S.C. che vi introduca, vi spinga e vi sospinga, non arriverete mai (1).

(1) Questo colloquio si è svolto in un aula del Centro Sperimentale di Cinematografia il 5 maggio 1962. Dirigeva il dibattito il Diretore del C.S.C., Leonardo Fioràvanti. Abbiamo trascritto integralmente, salvo piccoli adattamenti di forma, il colloquio da una registrazione su nastro.

San Sebastiano: un decennale difficile

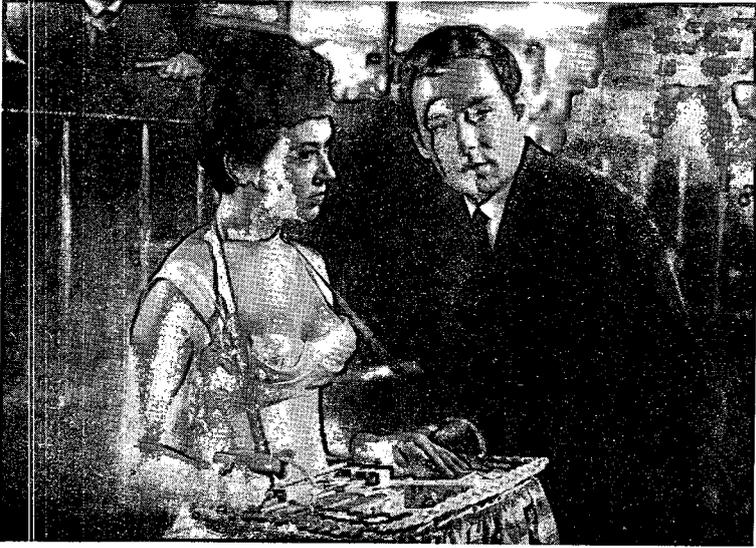
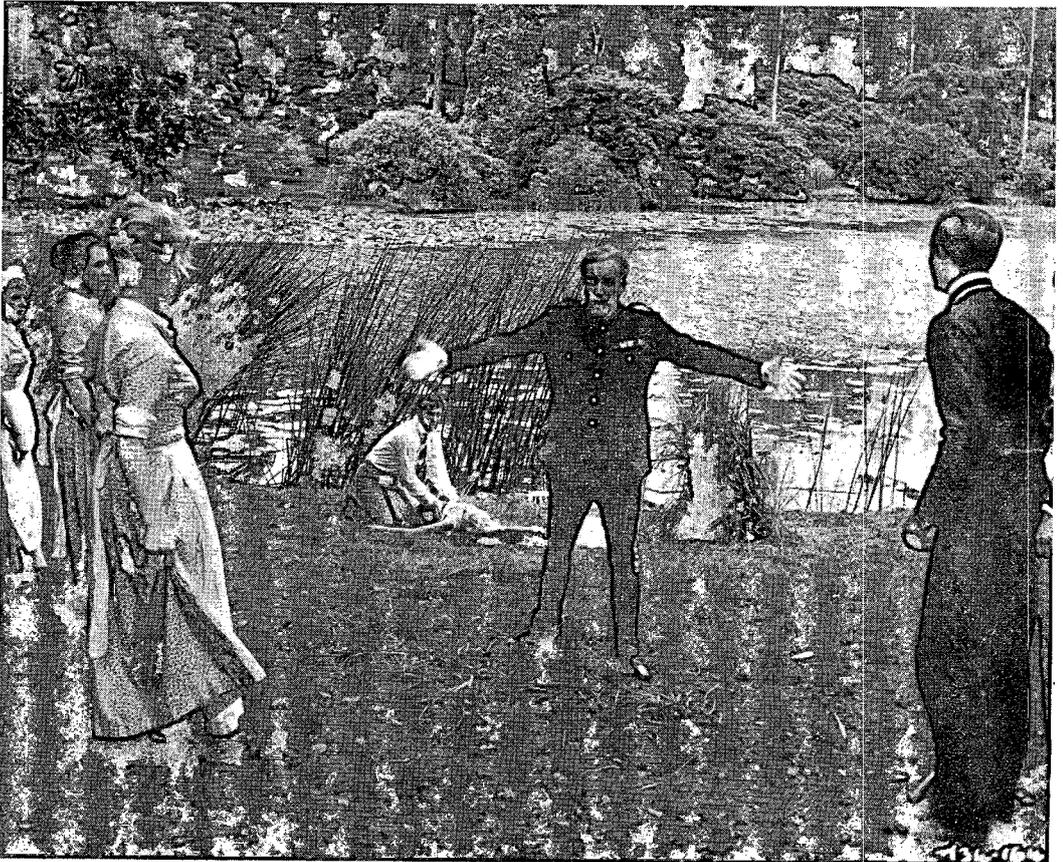
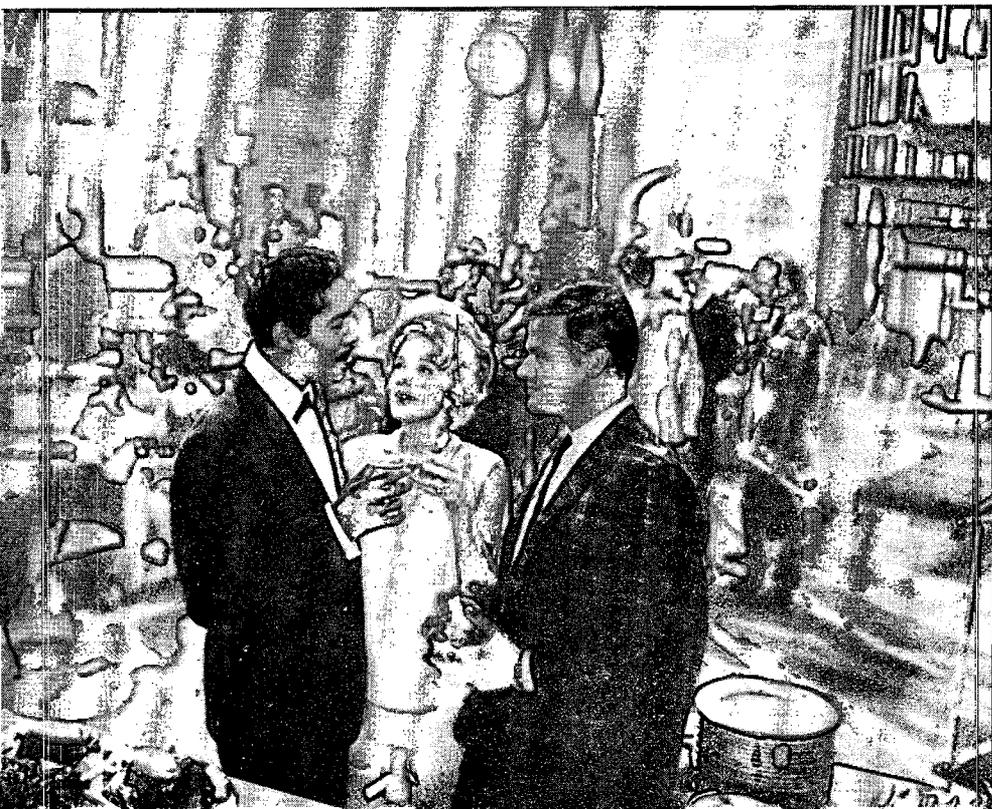
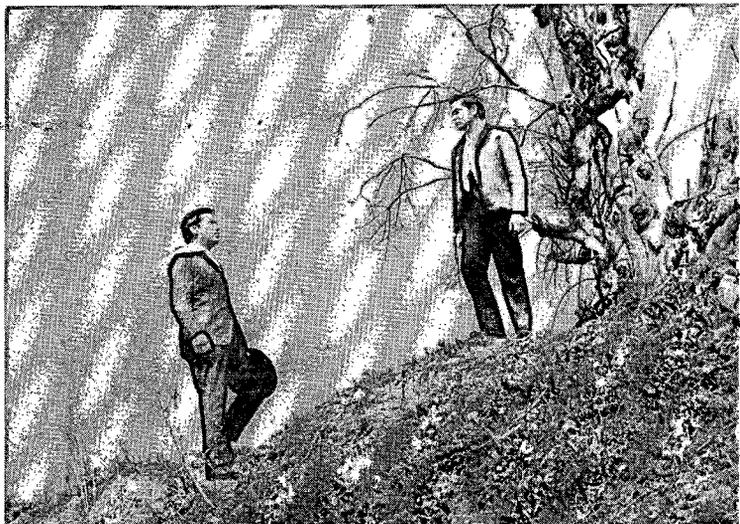
di GUIDO CINCOTTI

In un'atmosfera tesa e al tempo stesso distratta da vaghe attese e incontrollati sussurri, di cui l'oggetto erano le grandi agitazioni sindacali in atto a poche decine di chilometri e le riunioni di Monaco, su cui il denso strato di silenzi ufficiali non impediva che filtrassero particolareggiate notizie, il Festival di San Sebastiano ha celebrato la sua decima edizione.

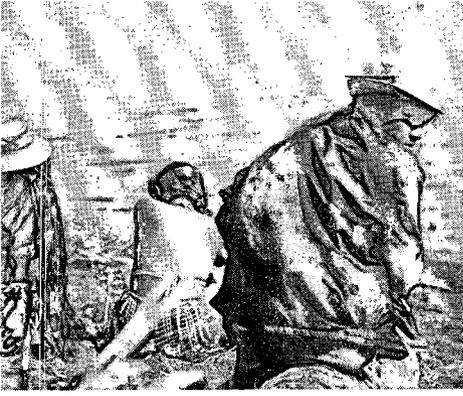
Decima ed ultima, secondo voci ricorrenti: il regime, sempre più sospettoso e chiuso a qualsiasi occasione d'incontri e confrontazione d'idee, ne avrebbe decretato la fine. E sarebbe forse un peccato poiché questo festival, malgrado le manchevolezze organizzative e le remore ideologiche che lo distinguono, è oggi rimasto uno dei pochissimi eventi che consentano agli spagnoli di mantenere contatti con la cultura del resto del mondo e potrebbe perciò ancora assolvere una funzione di tramite culturale, specie ora che una direzione oculata e, nei limiti del possibile, aperta e sensibile ai suggerimenti disinteressati sta cercando di scrostargli di dosso la patina di provincialismo e di gretto conformismo che finora gli ha vietato di aprirsi a prospettive feconde. E' curioso notare, in effetti, come all'atteggiamento di decisa chiusura assunto dalle autorità cinematografiche verso il festival — atteggiamento comprovato da una serie di fatti, non ultimo dei quali il sabotaggio delle Giornate internazionali delle scuole di cinema, ritenute pericolosa occasione di contatti tra i giovani dell'Istituto di Madrid e quelli delle scuole straniere — abbia fatto riscontro un festival che, pur senza toccare punte eccezionali (sempre più rare, peraltro, in qualsiasi manifestazione analoga) è risultato comunque il migliore fra quanti si siano svolti finora nella città basca.

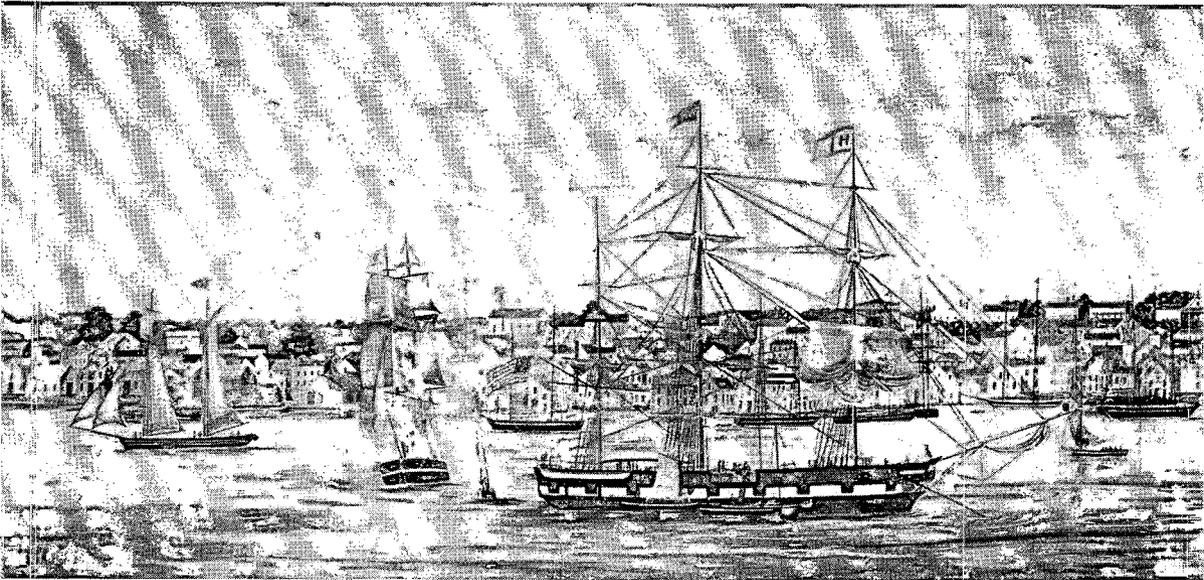
Indubbiamente manca ancora a San Sebastiano una caratterizzazione culturale, la sola che dia un significato a rassegne di questo

Damiani primo a San Sebastiano

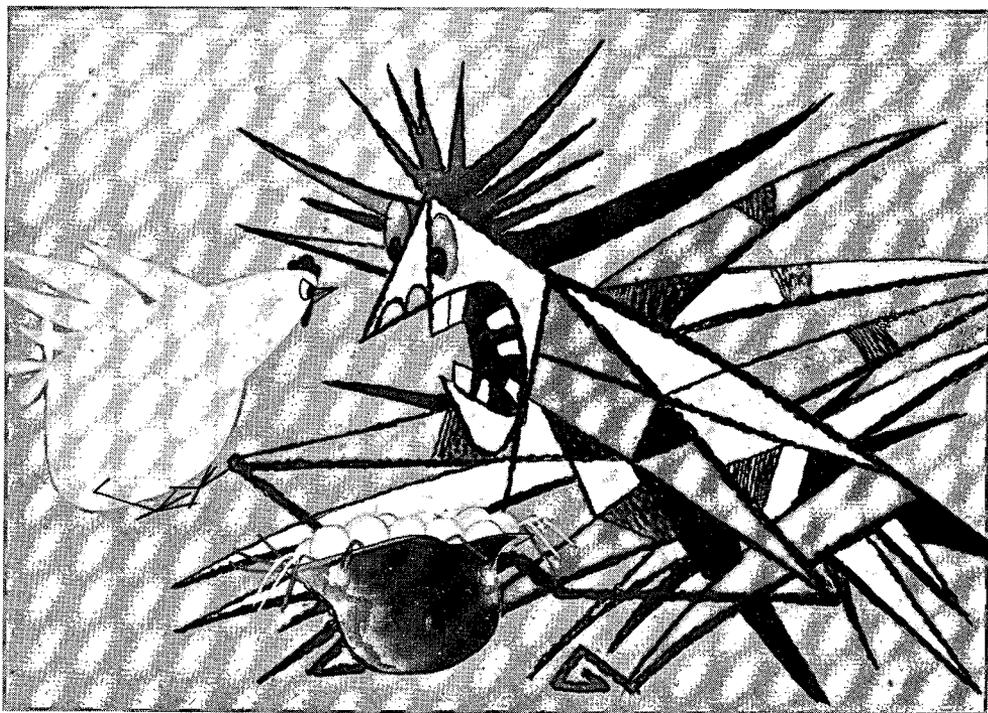
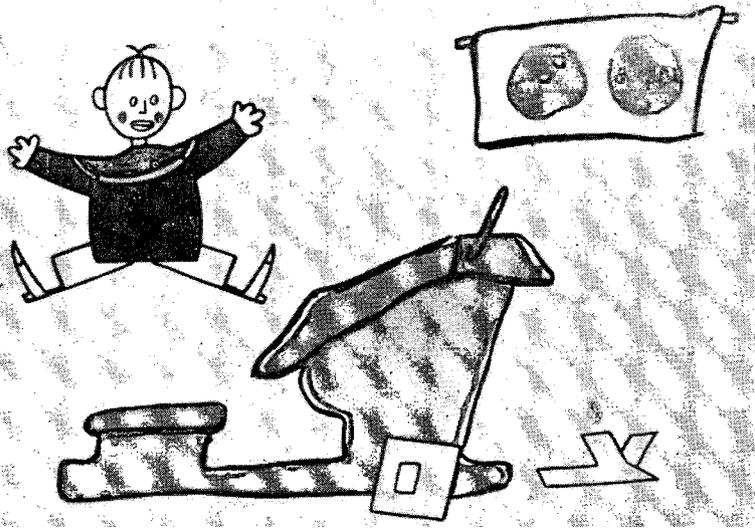
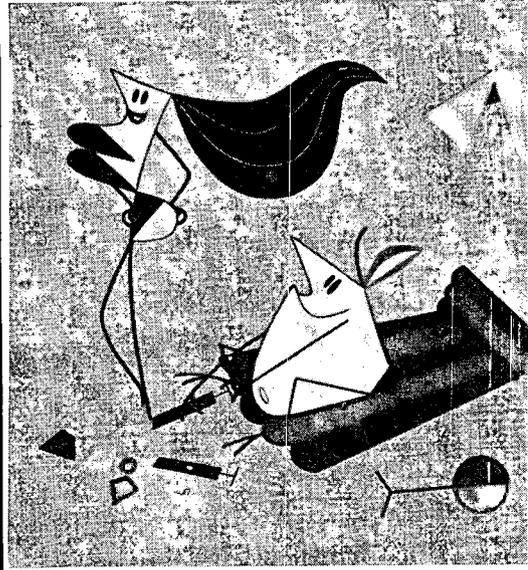
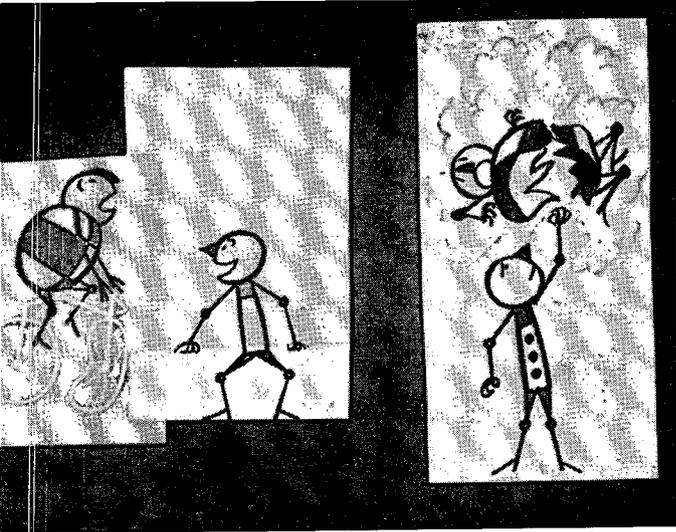
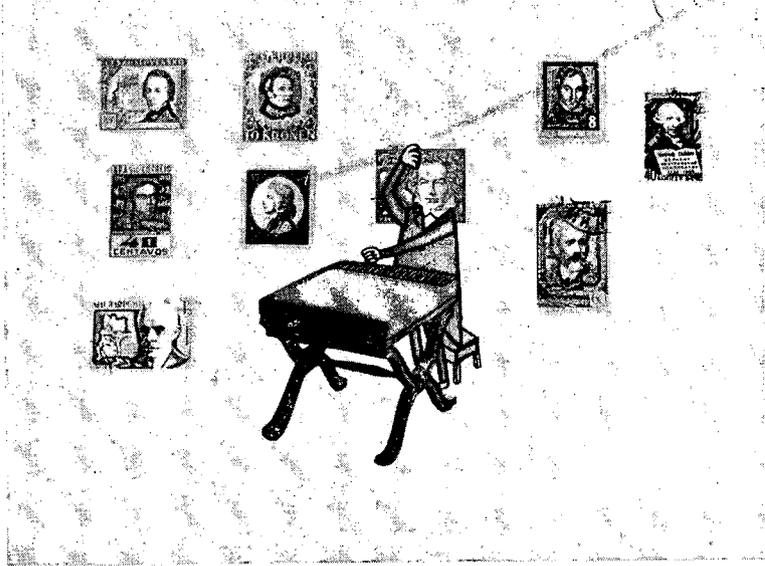
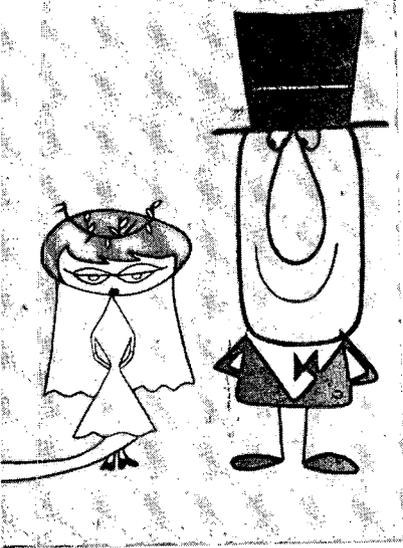
Da *L'isola di Arturo* di Damiano Damiani, che ha vinto il gran premio del festival di San Sebastiano.

(*sopra*) Da *La denonciation* del francese Jacques Doniol-Valcroze. (*Gisèle Hauchecorne, Maurice Ronet*). - (*sotto*) Da *Valtz of the Toreadors* dell'inglese John Guillermin, dalla commedia di Anouilh. (*Peter Sellers*). (*nella pagina accanto*) Da *Senilità* di Mauro Bolognini, dal romanzo di Italo Svevo. (*Claudia Cardinale, Anthony Franciosa*).

Da *All Night Long* degli inglesi Michael Relph e Basil Dearden. (sopra: *Betsy Blair, Patrick McGoohan* - sotto: *Keith Mitchell, Marti Stevens, Paul Harris*).

Da *Hombre de la esquina rosada* dell'argentino René Mugica. (*Walter Vidarte, Jacinto Herrera*).

Da *The Miracle Worker*, secondo film dell'americano Arthur Penn. (*Ann Bancroft, Patty Duke*).

Da *La fusilacion* dell'argentino Catrano Catrani.

(*sopra*) Da *Parallelstrasse* del tedesco Ferdinand Khittl. - (*a destra*) Da *El sol en el espejo* dello spagnolo Antonio Roman.

Venezia film sull'arte

Dal cortometraggio *Whaler Out of New Bedford* dell'americano Francis Thompson.

Dal cortometraggio *Kate Kollwitz* di Giovanni Angella: un autoritratto dell'arista.

Annecy film d'animazione

Da *Il casco di ferro* (t.l.), disegno animato del cecoslovacco Josef Kabrt.

(*in alto a sin.*) Da *Alfa Omega* di Bruno Bozzetto. - (*in alto a destra*) Da *Qua e là* (t.l.) del giapponese Yoji Kuri. - (*al centro a sin.*) Da *Il parassita* (t.l.) di Vladimir Lehky. - (*al centro. a destra*) Da *Il surrogato* (t.l.) dell'jugoslavo Dusan Vukotic, premio « Oscar » 1961. - (*in basso*) Da *La grande noia* (t.l.) dei sovietici V. e Z. Brounberg.

tipo. Il livello più o meno alto dei film (e il discorso naturalmente si estende a tutti gli altri festival) è un elemento senza dubbio non secondario ma in ogni caso connesso ad una precisa qualificazione, non avendo senso, altrimenti, questo stagionale rincorrere per tutta Europa un mucchietto di film a mala pena bastanti ad alimentare una sola rassegna e in ogni caso agevolmente accessibili, a più o meno breve scadenza, su tutti gli schermi del continente. A San Sebastiano avevamo più volte suggerito, gli scorsi anni, di cercare la sua qualificazione nella ricerca del cinema giovane, nella valorizzazione di opere di esordienti o di ex allievi delle scuole di cinema, ai quali talvolta le tradizioni accademiche di altri festival vietano un « lancio » immediato. L'esperienza di quest'anno, dobbiamo ammetterlo, è stata negativa: un tentativo della direzione del festival di muoversi sia pure con prudenza in tal senso, ponendo almeno l'Informativa sotto l'etichetta del cinema giovane, è stato frustrato da pesanti ostruzionismi politici (quegli stessi che hanno agito per esempio nei confronti del convegno di studi storici sul film tenutosi a Roma subito dopo il festival, al quale il rappresentante della cineteca madrilena ha dovuto improvvisamente rinunciare quando era già con un piede sulla scaletta dell'aereo).

In un simile clima è già tanto che il festival sia riuscito ad avere uno svolgimento regolare, salvando almeno la continuità in attesa di tempi migliori. Giudichiamolo dunque per quel che è stato: una rassegna abbastanza casuale di opere in gran parte modeste — talvolta al limite dell'intollerabilità — ma in qualche caso più che dignitose o addirittura di apprezzabile qualità.

Fra questi vanno innanzi tutto menzionati i due film della selezione italiana, che si è affermata brillantemente facendo incetta di premi e riscattando il penoso ricordo lasciato l'anno scorso, quando — come contropartita della presenza al festival di un'Anita Ekberg — fu imposta l'accettazione di un film come *I mongoli*. Quest'anno invece l'inedito *Isola di Arturo* di Damiani, bene affiancato dal bologniniano *Senilità,* ha concentrato sul cinema italiano attese non rimaste deluse.

Damiano Damiani (già noto a San Sebastiano per il *Rossetto,* vincitore del premio dei critici nel 1960 e per *Il sicario,* presentato fuori concorso l'anno successivo) si è meritatamente guadagnato il massimo riconoscimento — la Concha de oro — con *L'isola di Arturo,* film che segna nella sua carriera un passo decisivo verso la conquista di una piena maturità espressiva. Indubbiamente egli ha tro-

L'isola di Arturo di D. Damiani (Italia).

vato nel romanzo di Elsa Morante una occasione congeniale al suo gusto, che ama rivolgersi, piuttosto che ai fatti, ai moventi psicologici che determinano i fatti, e già nel *Rossetto* era parso particolarmente incline a cogliere inquietudini e turbe sentimentali proprie dell'adolescenza. In tale direzione il romanzo della Morante gli offriva ampia materia: in esso, com'è noto, viene tratteggiato uno dei più compiuti e poetici ritratti di adolescente di tutta la nostra narrativa moderna: un adolescente oppresso da una serie numerosa di complessi freudiani, preminenti fra tutti un oscuro complesso di colpa nei confronti della madre, morta nel darlo alla luce, e un complesso di frustrazione amorosa nei confronti del padre, misterioso giramondo a cui nelle lunghe solitudini l'immaginazione del ragazzo ha conferito una dimensione mitica. Il romanzo traccia l'itinerario della progressiva liberazione da questi complessi, attraverso una serie di esperienze affettive colte con ricchezza d'intuizioni psicologiche, e si chiude sulla raggiunta coscienza, da parte del protagonista, della propria autonoma individualità di uomo.

Il procedimento usato dalla scrittrice nello svolgere un così intricato viluppo psicologico e sentimentale è un procedimento solare e limpido, che attraverso l'autobiografismo della rievocazione colora di nostalgia struggente ma serena le esperienze dolorose vissute dal giovane Arturo. Un procedimento impressionistico, in cui ha ampio gioco la presenza continua del paesaggio, del cielo del mare dell'isola, visti non come semplice cornice ma come *background* spirituale, elemento determinante e risolutore dei nodi drammatici. Tale procedimento, letterario per sua stessa natura, rischiava in una trascrizione cinematografica di mutarsi da elemento narrativo in elemento descrittivo, da essenziale supporto drammatico in esteriore fatto decorativo. Damiani sembra aver intuito il pericolo poiché lo ha bene evitato: nel film l'elemento natura è presente nella misura che basta a determinare la dimensione drammatica della storia, a circoscriverne la geografia spirituale, e viene introdotto con parsimonia al momento giusto, senza per questo risultare meno intimamente connesso alla successione dei momenti drammatici. Sottrattosi in tal modo alle facili suggestioni descrittive, e puntata l'attenzione essenzialmente sui personaggi, Damiani si è ancora preoccupato di salvaguardare la misura dell'espressione, di respingere ogni tentazione d'insistenza morbosa in una vicenda che pure abbondava di seduzioni in proposito. La castità dell'espressione era già una delle felici peculiarità del romanzo, ma la concretezza delle immagini visive rischia-

va di guastarla: Damiani è riuscito a trarsene felicemente, e tanto nel descrivere il rapporto fra Arturo e la giovane matrigna capitatatagli in casa, quanto nel tratteggiare la figura del padre nelle sue ambiguità e nella sua perversione, il film è esemplare per misura e pudore e osserva costantemente un delicato equilibrio, nel quale ci sembra di individuare l'autentico senso poetico dell'opera. Il talento registico di Damiani non è, se vogliamo, sorretto da un'alata fantasia, né il suo mondo espressivo appare straordinariamente ricco: inutile chiedergli pagine di spiegato lirismo o d'intensa drammaticità; ma un'espressione piana, delicata, che piega a un raccolto intimismo anche situazioni eccezionali o al limite del morboso, una sincera adesione sentimentale ai suoi personaggi, una naturale disposizione a esprimere con semplicità aliena da forzature il senso poetico delle cose: queste, unitamente a una considerevole scioltezza di linguaggio, sono le doti precipue che emergono da un'opera come *L'isola di Arturo* e fanno apparire il suo autore come una delle personalità più amabili del giovane cinema italiano.

Senilità di M. Bolognini (Italia).

Quanto appaiono congeniali le scelte letterarie di Damiani, altrettanto invece appaiono discutibili e ambigue quelle di Bolognini, regista che con *Senilità* ha probabilmente firmato il suo film più ambizioso, nella misura stessa in cui l'incontro con Italo Svevo è di gran lunga il più impegnativo fra quanti finora glie ne sono occorsi nella sua puntigliosa ricerca di una cifra stilistica. Il fatto è che tale ricerca si è finora orientata nelle direzioni più varie, ha attinto a sorgenti le più disparate, rendendo assai arduo riconoscere una personale inclinazione di gusto e quel che si usa chiamare un mondo poetico personale. Le scelte di Bolognini, che si volgano ai disincantati risentimenti moralistici di un Brancati o al romantico populismo di un Pasolini, si compiacciano del provinciale bozzettismo di un Pratesi o affrontino gli impervii psicologismi di uno Svevo, appaiono attuate con troppo disinvolta disponibilità per non identificare una sostanziale indifferenza, un eclettismo culturale che allo stato attuale è, paradossalmente, la caratteristica più riconoscibile del suo stile. Artista molto più che poeta — per far ricorso a una scolastica distinzione —, estensore di eleganti elzeviri cinematografici, sia che si cimenti con lo pseudo neo-realismo della *Notte brava* che con lo pseudo naturalismo della *Viaccia,* non si comprende bene cosa possa averlo attratto verso il romanzo dello scrittore triestino, faticoso e tormentato anatomizzatore di sentimenti e spregiatore dichiarato di

« quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura ». Nelle mani vellutate di Bolognini infatti *Senilità* si riduce anch'esso a un elzeviro squisito, stempera la sua antiletteraria asprezza in un gioco di eleganze formali, trasforma i suoi sanguinanti eroi in elementi di una studiosa composizione plastica. Bolognini si prende anche l'arbitrio — in sè, intendiamoci, più che legittimo — di trasferire la vicenda dall'originaria ambientazione *fin de siècle* al 1927: ma non sapremmo se interpretare tale postdatazione come un omaggio all'epoca della scomparsa di Svevo e della sua postuma rivalutazione — motivo intellettualistico — o non piuttosto — motivo formalistico — attribuirla alla tentazione di evocare, attraverso la opulenta plasticità di una Claudia Cardinale convenientemente « disguised », l'immagine di quella Louise Brooks che del periodo era stata la suggestiva e ormai mitica incarnazione cinematografica. In ogni caso la trasposizione appare immotivata e contribuisce a togliere forza di persuasione a questa storia di una passività sentimentale, che nel grigio torpore della Trieste absburgica 1898 trovava la sua più naturale collocazione. D'altro canto la Cardinale — prescindendo dal fattore figurativo: la « calda e luminosa biondezza dei capelli di Angiolina », « Angiolina snella e flessuosa », « una bionda dagli occhi azzurri grandi » — manca troppo di quegli attributi di aggressività fisica e di quella totale assenza morale che caratterizzano il suo personaggio; e, peggio ancora, Anthony Franciosa — asciutto, giovanile, inguaribilmente « yankee » — appare lontano da qualsiasi somiglianza con l'abulica opacità di Brentani. Mancato quindi nella scelta degli attori — o nella loro utilizzazione: la fastidiosa *outrance* di Betsy Blair nei panni di Amalia —, indifferente al contenuto spirituale del romanzo e incapace di sostituirgliene qualsiasi altro, il film si lascia ancora una volta apprezzare per l'accuratezza dell'ambientazione, per la suggestiva resa di una Trieste notturna e umida, per la puntigliosità, quasi viscontiana, dell'addobbo degli interni: insomma per tutto quel repertorio di « pregevole antiquariato », per dirla con Fellini, che oggi come oggi non può più assolutamente esaurire la ragione espressiva di un'opera cinematografica.

Senilità, pur lasciando piuttosto freddo il pubblico del festival, ha nondimeno trovato buon credito presso la giuria, che ha assegnato a Bolognini il premio per il miglior regista.

Una serie di premi minori (OCIC e Fipresci, nonché premio per la migliore attrice ad Anne Bancroft, con l'aggiunta di una men-

The miracle worker di A. Penn (U.S.A.).

zione alla piccola Patty Duke) si è invece assicurato lo statunitense *The miracle worker,* diretto da Arthur Penn che già aveva portato al successo sulle scene di Broadway la commedia di William Gibson. Il film, presentato in chiusura di festival, ha suscitato esagerati entusiasmi nel pubblico, ha conquistato buona parte della critica ed è riuscito a dividere la stessa giuria, insidiando fino all'ultimo le posizioni che da molti giorni sembravano pacificamente acquisite dal film di Damiani.

Non sapremmo francamente a cosa attribuire tanta vastità di consensi dato che il regista, rispettando fedelmente la struttura dell'opera teatrale, si è limitato a farne una robusta trascrizione cinematografica, che valorizza al massimo il suo contenuto emotivo e quasi lo forza ad una esasperazione espressiva di cui ricordiamo pochi altri esempi, ma rimane pur sempre invischiato nelle pastoie di un naturalismo di tipo viscerale e si preclude ogni accessione a una più libera zona d'invenzione poetica. La vicenda di Anne Sullivan e Helen Keller — veridica storia di una comunicazione, straordinaria avventura della coscienza umana che faticosamente emerge dal caos della non esistenza — era già trattata nella commedia di Gibson, ben nota anche fra noi per l'edizione offertane un paio d'anni fa da Anna Proclemer, con un gusto artificiosamente « teatrale » fatto per colpire l'emotività di un pubblico ancora incline a confondere partecipazione psicologica e sentimentale con emozione estetica. Ora la trascrizione cinematografica di Penn non si discosta troppo da questi collaudati binari, anzi tende ad accentuare fino al limite dell'*escamotage* gli aspetti più scopertamente melodrammatici della storia; e al massimo si lascia ammirare per l'isterica violenza di cui ha saputo investire il contrasto fra le due antagoniste, per la furente caparbietà con cui la maestrina s'impegna a forzare la tenebra spirituale dell'infelice affidata alle sue cure. A spingere a fondo in questa direzione, trasformandosi nella impietosa rappresentazione di un fanatismo inumano, di una egoistica volontà di affermazione, l'opera avrebbe forse acquistato una sua prospettiva originale, ben diversa da quella falsamente umanitaria ch'è alla base del testo teatrale; ma Penn ha deliberatamente mancato l'occasione, contentandosi in definitiva di fare opera di semplice, anche se prestigiosa, « mise en scène » e affidando a qualche raro momento — la straordinaria sequenza della sala da pranzo, vertiginoso « tour de force » registico e interpretativo — il compito di saggiare le autentiche possibilità d'invenzione che gli offriva la grezza materia a sua disposizione.

Cape Fear di L.J. Thompson (U.S.A.).

L'altro film della selezione americana — *Cape Fear* diretto dall'inglese Lee J. Thompson — ci è parso interessante non per le sue qualità artistiche, del tutto assenti, ma per un duplice ordine di considerazioni ch'esso suggerisce. In questa storia di un folle criminale, che per vendicarsi dell'uomo che con la sua testimonianza contribuì a farlo condannare gli insidia la moglie e la figlia tredicenne, riuscendo a violentare la prima e a terrorizzare la seconda, son contenuti un accumulo di particolari sadistici, di sfrenate violenze, di simboli sessuali tali da lasciare stupefatti. Nulla di simile il cinema americano ci aveva offerto da molti anni in qua, e con simile oltraggiosa protervia, non giustificata in apparenza se non da una patologica propensione per il disgustoso. Ma a una miglior riflessione la spiegazione psicanalitica appare insufficiente; e nasce la tentazione di cercare piuttosto un'ambigua chiave politica; nasce il sospetto che non senza motivo la sordida materia del film sia rimestata con tanta ossessiva insistenza; e che attraverso l'oltranzismo visivo si voglia, appoggiandosi a qualche significativa battuta di dialogo, condannare l'eccesso di garanzie costituzionali di cui anche un individuo sospetto è protetto in un paese liberale, le troppe remore che si oppongono all'attività della polizia, le troppe leggi che impediscono al cittadino comune di farsi giustizia da sé. Interpretazione forse azzardata ma comunque resa plausibile dal tono generale del film, nel quale la vittima (uno spento Gregory Peck) non risulta a conti fatti meno repulsivo del persecutore (un Robert Mitchum che esagera le sue *grimaces* fino al ridicolo).

La dénonciation di J. Doniol-Valcroze (Francia).

Una tesi ambigua sembra affiorare anche dal francese *La dénonciation* di Jacques Doniol-Valcroze; dove un uomo, ch'è stato involontario testimone di un assassinio, rifiuta di collaborare con la polizia nella ricerca dei colpevoli, ricordandosi che durante la Resistenza, prigioniero della Gestapo, per timore della tortura aveva denunciato i compagni; e spinge il suo rifiuto fino al punto di andare passivamente incontro alla morte, decretatagli dagli assassini ansiosi di liberarsi di un testimone pericoloso. Il rifiuto del protagonista è assunto come una presa di coscienza in un individuo moralmente abulico, e la morte quasi cercata da lui, come un'espiazione della colpa di venti anni prima. In tal senso il film offre notevoli motivi d'interesse, non foss'altro perché per la prima volta un esponente della « nouvelle vague » — e proprio uno dei suoi più autorevoli corifei, il Doniol-Valcroze dei disimpegnatissimi *L'eau à la bouche* e *A coeur*

battant — abbandona le futilità formalistiche con le quali quei falsi avanguardisti generalmente amano baloccarsi, per affrontare un tema d'impegno umano e morale; svolgendolo peraltro con una tecnica narrativa che se ancora concede abbastanza al gusto dell'inversione temporale, della frantumazione spaziale, dell'arbitrio sintattico, consegue tuttavia una densa e suggestiva qualità stilistica. Le perplessità nascono solo, sul piano contenutistico, dall'equazione che Valcroze istituisce fra la Resistenza e un fenomeno di banditismo a sfondo terroristico non ben precisato ma di non difficile identificazione. La « nouvelle vague » esce forse dal suo agnosticismo per affermare una equivalenza morale tra resistenza e fascismo? Sarebbe deplorevole se l'impegno che appare al fondo di questo film eccellente dovesse ridursi a un'affermazione di questo tipo.

Le soleil dans l'oeil di J. Bourdon (Francia).

Sul piano delle futilità psicologiche e sentimentali care a certa deteriore « nouvelle vague » rimane invece *Le soleil dans l'oeil* di Jacques Bourdon, ennesima variazione sul tema della donna combattuta fra due amori: quello antico, provato, sentimentalmente e finanziariamente solido di un maturo amante e quello estroso, imprevedibile, appassionato e aleatorio di un giovane appena uscito dall'adolescenza. Anna Karina è la leziosa e manierata eroina di questo poco peregrino apologo romantico, diretto dal Bourdon con occhio turisticamente attento a valorizzare i suggestivi esterni dell'isola di Corsica che ospitano l'intera vicenda, piuttosto che a dare concretezza e plausibilità ai suoi personaggi, i quali vagano per il film dichiarandosi passioni a cui essi per primi non credono.

Constanze di T. Pevsner (Germania occ.).

Turistica è pure la cornice ambientale di un film presentato dalla Germania, che sotto il chilometrico titolo di *Finden Sie, dass Constanze sich richtig verhält?* (letteralmente: « Credete voi che Costanza si comporti bene? »), opportunamente riducibile in *Constanze*, ripropone un noto racconto — nonché commedia — di Somerset Maugham già altra volta portato sullo schermo. In una Saint Moritz malamente ricostruita in studio l'esordiente Tom Pevsner, già assistente di Billy Wilder, manovra i fili di una insulsa vicenda di adulterii reali, tentati o presunti fra gente « bene », ingegnandosi di ricalcare i modi agili e armoniosi del suo maestro ma riuscendo tutt'al più ad una stracca imitazione di certo stile « telefoni bianchi » in auge in Italia or è qualche lustro.

Die Parallelstrasse di F. Khittl (Germania occ.).

Assai più ambizioso, nelle intenzioni, l'altro film tedesco, *Die Parallelstrasse* di Ferdinand Khittl: un buon documentarista che stavolta però, al suo esordio nel lungometraggio, s'ingolfa in una impresa disperata, destinata fatalmente a perderlo: quella di avviare — utilizzando una lunga serie di brani documentaristici ripresi in tutte le parti del mondo, sui quali un gruppo di cinque uomini misteriosamente chiusi in una saletta di proiezione debbono dare un giudizio di carattere morale — una prolissa dissertazione sul destino dell'uomo, sulla vita e la morte, sulla materia e lo spirito, sulla disperazione e la speranza, di cui il valore cinematografico appare pressoché inesistente e quello filosofico — se ve n'è uno — risulta del tutto incomprensibile, non mostrando l'autore di possedere quella qualità che Ortega y Gasset definiva « la cortesia del filosofo »: vale a dire la chiarezza.

La Gran Bretagna, quasi a confermare quella crisi di soggetti originali da cui quasi tutte le cinematografie mostrano di essere afflitte da un po' di tempo in qua (e di cui questo festival ha offerto probante testimonianza, con dieci film su quattordici basati su opere letterarie o teatrali), ha presentato due film di cui uno riproduce abbastanza pedissequamente una « pièce rose » di Jean Anouilh e l'altro vuol esser nientemeno che una variazione sul tema dello scespiriano Otello. *All night long* infatti, diretto da Basil Dearden con quell'onesta abilità artigianale che gli è propria e che gli nega ogni slancio poetico o accensione della fantasia, è una lambiccata parafrasi della tragedia del moro svolta in chiave di jazz: Otello è un famoso pianista, Desdemona canta in *swing*, Jago è uno schizofrenico e cocainomane batterista e via dicendo. Alla trovata inusuale fa riscontro una realizzazione piatta e, cessato il primo moto di curiosità, sufficientemente stucchevole, neanche ravvivata dai numerosi brani musicali, che, benché affidati fra gli altri a Dave Brubeck, Charles Mingus e Tubby Hayes, risultano di qualità abbastanza modesta.

All night long di B. Dearden (Gr. Bretagna).

Non maggior fortuna di Shakespeare, fatte le dovute proporzioni, ha trovato Anouilh, del quale John Guillermin ha ridotto quel *Waltz of the Toreadors* che, fra le varie « pièces roses », è senza dubbio alcuno la più « noire », intrisa com'è di lugubri umori coagulati sotto una brillante vernice e pervasa da un sentimento doloroso e amaro del tempo che scorre, della giovinezza che scompare, delle illusioni che illanguidiscono. La carriera del libertino generale Saint-

Waltz of the Toreadors di J. Guillermin (Gr. Bretagna).

Pé (diventato nel film un albionico Fitzjohn) è seguita dal drammaturgo con acre e impietosa ironia, con una sottesa violenza drammatica che esplode nella grande scena del colloquio tra il vecchio dongiovanni e la sua terribile moglie, falsa paralitica e autentica aguzzina; nel film, pur essendo rispettati in certa misura persino i dialoghi originali, gli acri umori della pièce vengono diluiti in una soluzione saccarinosa, il triste valzer dei fantasmi si tramuta in una brillante « musette », la lugubre farsa assume i modi dello scollacciato « vaudeville ». Un'interpretazione, senza dubbio; che non restituendo però il sapore originario né apparendo sufficientemente condita di nuovi pimenti finisce per risultare alquanto insipida, malgrado la maestria dell'interprete, un Peter Sellers che si conferma commediante di gran classe ma che si lascia trascinare dal tono generale del film verso una esteriorità effettistica talvolta al limite della buffoneria.

El hombre de la esquina rosada di R. Múgica (Argentina).

Tra i paesi di lingua spagnola — per i quali il festival di San Sebastiano dovrebbe costituire l'annuale sagra cinematografica — le sole cose interessanti sono state offerte dall'Argentina con due opere semplici, dirette, lontane da certi falsi intellettualismi cosmopolitici che caratterizzano fastidiosamente, ad esempio, il cinema del supervalutato Torre Nilsson e sinceramente impegnate, ci è parso, a donare una genuina rappresentazione di autenticità nazionale. *El hombre de la esquina rosada,* basato su un racconto di Jorge Luis Borges — premio Formentor 1961 e autore fra l'altro di quel curioso e poetico « Manuale di zoologia fantastica » che viene pubblicato in questi giorni da Einaudi — è il secondo film di René Múgica, del quale l'anno scorso a Cannes fu abbastanza maltrattato *El centro-forward muriò al amanecer,* pretensiosa opera d'esordio. Una certa pretensiosità letteraria è anche alla base di questo *Hombre,* e si concreta nel tono da ballata epico-popolare con cui vien trattata una cupa storia di bassifondi, di « sgarri » e vendette fra *guapos* di un quartiere della periferia bonaerense. Ma la misura vien sempre salvata sul filo di rasoio di una melodrammaticità da « sceneggiata », la progressione narrativa, pur disperdendosi qua e là, si condensa in alcune scene di vigoroso rilievo, l'ambientazione inizio secolo — che ricorda abbastanza quella di *Un guapo del* 900, una delle prime e più apprezzabili cose di Torre Nilsson — è volta costantemente a una resa realistica appena un po' stilizzata.

La fusilaciòn di C. Catrani (Argentina).

Maggiore interesse offre l'altro film argentino, *La fusilaciòn,* che va anzi considerato a nostro parere tra le cose migliori del festival. Un episodio della guerra civile insorta nel 1870 tra le forze del governo centrale, teso verso una politica unitaria, e i « montaneros » che difendevano una concezione regionalistica dell'unità nazionale, dà modo al regista Catrano Catrani di comporre una pagina cinematografica di densa espressività, spoglia di eccessivo intrigo drammatico e ispirata a un commosso sentimento del paesaggio. Se il film ha un difetto è di aver dilatato la portata dello spunto iniziale — la lunga marcia in un arido deserto di un drappello di soldati, incaricati di fucilare un « montanero » ribelle — dalle dimensioni del mediometraggio che esattamente gli convenivano a quelle di un film di normale durata, cadendo perciò in superflue iterazioni e allentamenti di ritmo che specie nella parte centrale causano una certa impressione di lungaggine. Ma nel suo complesso l'opera appare frutto di una matura concezione cinematografica, consegue uno stile spoglio e severo che più di una volta fa pensare a ben assimilate influenze hustoniane, e raggiunge un clima di commozione e di sospesa drammaticità con l'impiego sobrio e puntuale di un paio di suggestivi temi musicali.

El sol en el espejo di A. Romàn (Spagna).

E' il caso di sorvolare sul film presentato dalla Spagna — *El sol en el espejo* di Antonio Romàn, maldestro tentativo di ricerca psicologica e ambientale che, nel seguire i casi dei numerosi ospiti di una pensione di terza categoria tocca successivamente l'intera gamma delle possibilità melodrammatiche, per arrivare a una rozza conclusione spiritualistica — e chiudere queste note col film che ha inaugurato il festival, *Pueblito* di Emilio Fernandez: la firma più illustre dell'intera rassegna, e in certo senso la delusione più grave. Non che ci sia oggi ancora da attendersi molto dal maestro indio, da anni pressoché inattivo e già prima, peraltro, cristallizzatosi in un estenuato e incorporeo calligrafismo privo di agganci con la realtà. D'altro canto la retrospettiva che l'anno scorso a San Sebastiano appunto gli era stata dedicata, per quanto incompleta, era servita a ridimensionare la portata della sua opera anche per quel che riguarda il suo periodo aureo, quegli anni 1943-1950 che erano sembrati offrire alla critica europea l'immagine di una felicità espressiva autentica e direttamente ispirata da genuine sorgenti nazionali. *Pueblito* — ingenua storia di una maestrina che lotta con tenace entusiasmo perché ai bambini di uno sperduto villaggio messicano sia consen-

Pueblito di E. Fernandez (Messico).

tito di avere una scuola che gl'insegni a liberarsi da una secolare condizione di arretratezza — segna un certo ritorno del regista a temi popolari e nazionali e a un'espressione cinematografica lontana dagli astratti vagheggiamenti formali di una *Red,* ma resta nel contempo invischiato in uno stagnante folclorismo paesano tendente al pittoresco e non sorretto da un adeguato nerbo narrativo. Dimentico dell'antica capacità di una evocazione folclorica espressa in termini drammatici, quale appariva per esempio in una *Maria Candelaria,* inaridito nella stessa ricerca di una purezza formale rintracciabile in opere come *La perla* o la stessa *Red,* Emilio Fernandez — presente al festival e fatto oggetto di riverente ossequio, come si conviene al patriarca del cinema di lingua spagnola — ci è apparso piuttosto pateticamente come uno stanco e smarrito epigone di se medesimo.

* * *

La Giuria del X Festival Internacional del Cine di San Sebastiàn — composta da César Ardavín, Josè Luis Dibildos e Juan Musò Cabùs (Spagna), Herman Scawerin (Germania), Gordon Gow (Gran Bretagna), Robert Hossein (Francia), Giovanni Grazzini (Italia), — ha assegnato i seguenti premi:

Concha de Oro (per il miglior film): *L'isola di Arturo* di Damiano Damiani (Italia);

Concha de Plata (a disposizione della giuria): *La dénonciation* di Jacques Doniol-Valcroze (Francia);

Premio San Sebastian (per la migliore regia): Mauro Bolognini per *Senilità* (Italia);

Premio San Sebastian (per la migliore interpretazione femminile): Anne Bancroft per *The miracle worker* (U.S.A.) e menzione a Patty Duke per lo stesso film;

Premio San Sebastian (per la migliore interpretazione maschile): Peter Sellers per *Waltz of the toreadors* (Gran Bretagna);

Concha de Oro (per il miglior cortometraggio): *Lecciòn de arte* di Antonio Mercero (Spagna).

* * *

La Giuria della FIPRESCI (Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica) — presieduta dal francese Paul A. Buisine e nella quale l'Italia era rappresentata da Gian Maria Guglielmino — ha assegnato il premio a *The miracle worker* di Arthur Penn (U.S.A.).

* * *

La Giuria dell'OCIC (Office Catholique International du Film) — presieduta dallo spagnolo Pasqual Cebollada e nella quale l'Italia era rappresentata da Angelo Lodigiani — ha assegnato il premio a *The miracle worker* di Arthur Penn (U.S.A.).

* * *

La Giuria della Federazione Spagnola dei Cineclub, presieduta da Luis Benitez de Lugo, ha assegnato il premio a *Senilità* di Mauro Bolognini (Italia).

I film di San Sebastiano

L'ISOLA DI ARTURO — **r.**: Damiano Damiani - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Elsa Morante - **sc.**: Damiano Damiani, Enzo Liberatore, con la collaborazione di Cesare Zavattini - **f.**: Roberto Gerardi - **m.**: Nino Rota - **scg.**: Franco Mancini - **int.**: Vanni de Maigret (Arturo), Reginal Kernan (Wilhelm), Kay Meersman, Luigi Giuliani, Gabriella Giorgelli - **p.**: Titanus-M.G.M. - **o.**: Italia.

SENILITA' — **r.**: Mauro Bolognini - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Italo Svevo - **sc.**: Tullio Pinelli, Goffredo Parise, Mauro Bolognini - **f.**: Armando Nannuzzi - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **int.**: Claudia Cardinale (Angiolina), Anthony Franciosa (Emilio), Betsy Blair (Amalia), Philippe Leroy (Stefano) - **p.**: Moris Ergas per la Zebra Film-Aera Film - **o.**: Italia.

THE MIRACLE WORKER — **r.**: Arthur Penn - **s.**: basato sulla commedia omonima di William Gibson - **sc.**: William Gibson - **f.**: Ernest Caparras - **m.**: Laurence Sorenthal - **scg.**: George Jenkins - **Int.**: Anne Bancroft (Annie Sullivan), Patty Duke (Helen Keller), Victor Jory (Keller), Inga Swenson (Kate Keller), Andrew Prine (James Keller) - **p.**: C.B. Films-United Artists - **o.**: USA.

CAPE FEAR — **r.**: J. Lee Thompson - **s.**: basato sul romanzo « The executioners » di John D. MacDonald - **sc.**: James R. Webb - **f.**: Sam Leavitt - **m.**: Bernard Hemann - **scg.**: Alexander Golitzen e R. Boyle - **mo.**: George Tomasini - **int.**: Gregory Peck (Sam Bowden), Robert Mitchum (Max Cady), Polly Bergen (Peggy Bowden), Lory Martin (Nancy Bowden), Martin Balsam (Mark Dutton), Tack Kruschen (Dave Grafton), Telly Savalas (Charles Sievers), Barrie Chase (Diane Taylor) - **p.**: Sy Barlett per la Melville-Tabbot - **o.**: USA.

LA DENONCIATION — **s., sc., r.**: Jasques Doniol-Valcroze - **f.**: Henri Raichi - **scg.**: Pierre Guffroy - **int.**: Maurice Ronet (Michel Jussieu), Françoise Brion (Elsa Jussieu), Nicole Berger (Eléonore Germain), Sacha Pitoëff (il commissario Malterner), Michèle Greller (Victoire), Florence Loinod (Sophie), Gisèle Hauchecorne (Juliette), Jacques Santi (Eddie), François Maistre (Patrice) - **p.**: Les Films de la Pléiade - **o.**: Francia.

LE SOLEIL DANS L'OEIL — **r.**: Jacques Bourdon - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Michèle Perrein - **sc.**: Dominique Aury, Eric Schlumberger, Jacques Bourdon - **f.** (totalscope): Lucien Joulin - **m.**: Maurice Jarre - **scg.**: James Allan - **int.**: Anna Karina (Emma), Georges Descrières (Denis), Jacques Perrin (Frédéric) - **p.**: Films Borderie e Eric Schlumberger per la Reggane Films - **o.**: Francia.

CONSTANZA — **r.**: Tom Pevsner - **s.**: basato su un racconto di Somerset Maugham - **sc.**: Peter Goldbraum - **f.**: Tibor Kasic - **int.**: Lilli Palmer, Peter Van Eyck, Dorian Gray, Carlos Thompson - **p.**: Peter Goldbraum - **o.**: Germania.

DIE PARALLELSTRASSE — **r.**: Ferdinand Khittl - **s. e sc.**: Bodo Blüthner - **f.**: Ronald Martini - **m.**: Hans Pesegga - **int.**: Friedrich Joloff, Ernest Marback, Henry Van Lyck, Wilfred Schröpfer, Herbert Tiede - **p.**: G.B.F. - **o.**: Germania.

ALL NIGHT LONG — **r.**: Basil Dearden - **s. e sc.**: Nel King e Peter Achilles - **f.**: Ted Scaife - **m.**: brani « jazz » eseguitti da Dave Brubeck, Charles Mingus, Johnny Danworth, Tubby Hayes e altri - **scg.**: Ray Simm - **c.**: Julie Harris - **int.**: Patrick McGoohan (Johnny), Keith Michell (Cass), Betsy Blair (Emily), Paul Harris (Aurelius), Marti Stevens (Delia), Richard Attenborough (Rodney), Bernard Braden (Berger), Maria Velasco (Benny) Harry Towb (Phales) **p.**: Michael Relph e Basil Dearden per la Rank Film - **o.**: Gran Bretagna.

WALTZ OF TOREADORS — **r.**: John Guillermin - **s.**: basato sulla commedia omonima di Jean Anouilh - **sc.**: Wolf Mankowitz - **f.** (technicolor): John Wilcox - **m.**: Richard Addinsell - **scg.**: Harry Pottle - **c.**: Beatrice Dawson -

int.: Peter Sellers (Generale Fitzjohn), Dany Robin (Ghislaine), Margaret Leighton (Emily), John Fraser (Robert), Cyril Cusak, Prunella Scales, Denise Coffey, Jean Anderson, Raymond Huntley, Cardew Robinson, John Glyn-Jones, John le Mesurier, Vanda Godsell, Caterine Feller - **p.**: Peter de Sarigny per la Yulian Wintle-Leslie Parkyn - **o.**: Gran Bretagna.

EL HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA — **r.**: René Mugica - **s.**: basato sul racconto omonimo di Jorge Luis Borges - **sc.**: Joaquin Gomez Bas, Isaac Aisemberg, Carlos Aden - **f.**: Alberto Etchebehere - **m.**: Tito Ribero - **scg.**: Gori Muñoz - **int.**: Francisco Petrone, Susana Campos, Walter Vidarte, Jacinto Herrera, Jorge de la Riestra - **p.**: Argentina Sono Film - **o.**: Argentina.

LA FUSILACION — **r.** e **sc.**: Catrano Catrani - **s.**: Felix Luna - **f.**: Pedro Marzialetti - **m.**: Ariel Ramirez - **scg.**: Saulo Benavente - **int.**: Romualdo Quiroga, Juan Carlos Lamas, Aldo Mayo, Marcela Lopez Rey, Raul del Valle - **p.**: Arturo Lopez Garcia per Araucania Films - **o.**: Argentina.

EL SOL EN EL ESPEJO — **r.**: Antonio Romàn - **s.**: basato sulla commedia « Los pobrecitos » di Alfonso Paso - **sc.**: Antonio Romàn, J. L. Colina, A. Vich - **f.**: Manuel Berenguer - **m.**: Manuel Parada - **scg.**: Enrique Alarcon - **int.**: Yvonne Bastien (Leonor), Luis Davila (Carlos), Josè Isbert (Don Pablo), Maruja Asquerino (Loli) Garcita Morales (Luisa), Enzo Viena (Eduardo), Alberto Dables (Julio), Antonio Prieto, Ismael Merlo, Pedro Porcel, Margarita Lozano, Porfiria Sanchiz, Josè Calvo, Venancio Muro, Erasmo Pascual, Angel Alvarez, Gonzalo Segura, Francisco Bernal, José Franco - **p.**: Castilla Cinematografica, Madrid-Federico J. Aicardi Productions, Buenos Aires - **o.**: Spagna.

PUEBLITO — **r.**: Emilio Fernandez - **s.** e **sc.**: Emilio Fernandez, Francisco de P. Cabrera, Mauricio Magdaleno - **f.**: Alex Phillips - **m.**: Antonio Diaz Conde - **int.**: Fernando Soler (Don Cesar), Maria Elena Marques (Rosalia), Columba Dominguez, Lilia Prado (Margarita), José Alonso Cano (Guillermo) - **p.**: José Luis Bueno - **o.**: Messico.

Note

Film d'animazione ad Annecy: l'anno di Francia e Italia

A due anni di distanza dalla prima edizione di Annecy, queste Giornate internazionali del cinema d'animazione si pongono sempre più come l'unica occasione offerta al critico e allo studioso, oltreché naturalmente all'artista e al pubblico, di valutare la produzione mondiale di film d'animazione, saggiandone a un tempo i progressi in senso generale e i singoli valori d'arte e di cultura. E' certo ormai che, anche nel settore ristretto dell'animazione — per altro notevolmente complesso, almeno riguardo alle tecniche e ai campi d'applicazione — il cinema ha fatto notevoli passi avanti sulla via della libertà d'espressione e della conquista di sempre nuovi orizzonti culturali.

Ad Annecy quest'anno, più e meglio che due anni or sono, il panorama mondiale del cinema d'animazione è stato interessantissimo e ha testimoniato ancora una volta della validità artistica e culturale di questo ramo dell'attività cinematografica. Se è mancato, sul piano della poesia, il grande film, come fu due anni or sono Il leone e la canzonetta *di Bretislav Pojar, in compenso la giuria ha dovuto a lungo discutere prima di assegnare i vari premi internazionali, tali e tante essendo le opere degne e meritevoli di segnalazione.*

Ma il fatto più importante di questo festival è stata l'affermazione artistica e tecnica di due cinematografie ritenute finora minori nel campo della animazione, come la francese e l'italiana: presenti invece quest'anno con un gruppo di film che, per livello artistico generale e per singoli valori poetici, sono da porsi fra i risultati più interessanti e validi di tutta la produzione apparsa sullo schermo del Casinò di Annecy.

Dalla Francia e dall'Italia è dunque opportuno iniziare questa nostra rassegna informativa, per l'importanza appunto che la presenza numerosa di film francesi e italiani assume oggi nello sviluppo del cinema d'animazione; anche se, volendo seguire un criterio di più rigorosa scelta artistica, il discorso dovrebbe prender le mosse dalla produzione inglese, e più precisamente dai due film di George Dunning, a nostro avviso il più originale artista dell'animazione, a cui giustamente è andato il Gran Premio della giuria.

La Francia ha presentato ben undici film in concorso e un'ampia selezione di un dodicesimo film fuori concorso, Resurrection *di Germaine Prudhommeau, che è un documentato saggio cinematografico sul problema della raffigurazione del movimento nelle arti figurative, il cui valore scientifico, grande o piccolo che sia, esula dall'esame critico che si viene svolgendo in questa sede. Tralasciando i due film di Jean Image,* La fourmi géante *e* Picolo, *il film*

di Arcady L'ondomane e quello di René Laloux Le dents du singe, questi ultimi già visti a Tours: tutti e quattro, sia pure per motivi differenti, mediocri o infantili; gli altri sette film francesi richiedono una segnalazione meno sommaria.

Innanzi tutto Marcel, ta mère t'appelle, opera prima del giovane Jacques Colombat, si impone per l'originalità della concezione grafica e del ritmo figurativo. Colombat costruisce una storia d'amore ambigua e sibillina ritagliando i suoi personaggi ottocenteschi su uno sfondo arabescato di raffinata pittura. I movimenti innaturali dei personaggi e più ancora le divagazioni illogiche e la difficile tessitura del racconto conferiscono al film un ritmo lento e riposato che ne sottolinea l'intima tristezza e malinconia. Purtroppo una certa oscurità tematica e talune ripetizioni limitano il valore dell'opera, che trova tuttavia nel diretto richiamo a Chagall la sua validità, unitamente a una precisa indicazione di futuri sviluppi poetici degni certamente della massima attenzione. Su un terreno analogo di ricerche grafiche si pongono La chanson du jardinier fou di Jacques Espagne, che riflette nelle immagini bidimensionali e nella falsa prospettiva il mondo surreale di Lewis Carroll, da una poesia del quale il film è tratto; e L'oiseau en papier-journal di Julien Pappé, deliziosa storia di due ragazzini uniti nel loro amore da un uccello di carta, raccontata con fine gusto di fiaba e con delicati disegni infantili. Anche Mais ou sont les nègres d'Antan? di Michel Boschet e André Martin, che narra con felice vena satirica le peripezie di un esploratore-giornalista-cineasta nel cuore dell'Africa e i casi occorsigli al suo ritorno a Parigi, interessa soprattutto per le originali soluzioni pittoriche del racconto e per la forza satirica che può scaturire da intelligenti accostamenti visivo-sonori.

Maitre di Manel Otero e Jacques Leroux si compiace invece di una astrattezza e di un surrealismo di facile suggestione, anche se il moderno grafismo e l'uso sapiente dei rumori rendono con chiara evidenza lo spirito corrosivo, alla Ionesco, di questa assurda storia di un uomo idoleggiato dalla folla. Infine Le cadeau di Jacques Vausseur, che ha conteso fino all'ultimo il Premio della critica internazionale ad Alfa omega di Bozzetto, e Villa, mon rêve di Albert Champeau sono opere di aperto umorismo. Il primo è un film in cui le trovate comiche — in questo caso provocate dalla confusione di suoni e rumori che sconvolgono un uomo desideroso di regalare una tromba alla donna amata — nascono da situazioni assurde e il nonsense della storia si riflette in un ritmo d'immagini originalissimo; il secondo, più legato alla satira di costume (qui sono presi di mira i borghesi che sognano la villa in campagna) si richiama a certi moduli dell'animazione jugoslava e trova nella piacevole vena umoristica la sua validità.

Minore per quantità, anche se non per qualità, il panorama della produzione italiana è stato particolarmente interessante. Nelle ultime Giornate internazionali del cinema d'animazione soltanto un film italiano, Un oscar per il signor Rossi di Bruno Bozzetto, era apparso ad Annecy e rappresentava allora tutta la produzione italiana di film d'animazione. Quest'anno ben sei film di autori diversi — oltre a Bozzetto: Roberto Gavioli, Henry Hess, Elio Gagliardo, Emanuele Luzzati, Miro e Zac — sono stati scelti dal comitato organizzatore del Festival e cinque di essi hanno ottenuto un notevole successo di critica e di pubblico. A parte infatti il mediocre La gallina e il gatto di Hess, il film

di Luzzati si è aggiudicato il Premio Helen Grayson e quello di Bozzetto il Premio della critica internazionale, mentre gli altri film sono stati applauditi a schermo acceso. Il nostro discorso, che tralascia La lunga calza verde *di Gavioli, già sufficientemente noto in Italia e di cui « Bianco e Nero » si è già occupato* (1), *vuole soffermarsi soprattutto sui due film giustamente premiati, che ci paiono opere mature e degne di una considerazione non superficiale.*

Con Alfa omega *il giovane Bozzetto ha raggiunto un equilibrio stilistico di rara efficacia, portando alla esemplificazione più pregnante i vari motivi satirici presenti già nelle sue precedenti opere. Il disegno si è fatto essenziale e l'umorismo è affidato più al segno grafico e all'invenzione originale che al ritmo del racconto, secondo la lezione di Dunning. Questa storia della vita di un uomo, dalla nascita alla morte, attraverso la rappresentazione emblematica dei momenti salienti della sua esistenza, è più di un divertimento intelligente, e contiene già i germi di una critica sociale che troverà in opere successive un più ampio campo di applicazione.*

Diverso per impostazione stilistica e legato alla cultura figurativa del suo autore, noto scenografo e ceramista, I paladini di Francia *di Emanuele Luzzati, nello splendore dei suoi colori felicemente accostati e nel fascino dei suoi personaggi in cartone ritagliato moventisi secondo la tecnica dei burattini, ha colpito per la freschezza dell'invenzione fiabesca. Il film narra le avventure di Orlando e dei suoi paladini con un gusto evidente per la composizione pittorica raffinata e un fine senso dell'ironia. Luzzati è riuscito con le sue figure di fantasia a rendere il clima eroicomico delle avventure dei paladini, dietro le quali tuttavia appare una nota di dolente malinconia che il colore smagliante, pur nella sua uniformità, suggerisce.*

Uomo, superuomo, poveruomo *di Miro e Zac continua nell'ispirazione e nella tecnica la linea espressiva tracciata dagli autori fin dal loro primo film,* Welcome to Rome, *e proseguita con* Un uomo in grigio *e* L'ultimo pedone. *Il mondo di Miro e Zac è contraddittorio, aperto alla satira sociale e alla critica pungente e al tempo stesso legato a una posizione di romantico e confuso anarchismo. Il disegno è sempre sovraccarico di elementi disparati, il ritmo del racconto è sincopato e a volte cede a lunghe pause e ripetizioni, il gusto della vignetta umoristica si fa spesso sentire. In quest'ultimo film gli autori, partiti dall'intelligente trovata di far scaturire una storia disegnata da una situazione reale, ripresa dal vero, naufragano ben presto in un susseguirsi di fatti registrati con un disegno privo di mordente e legati fra loro da un confuso discorso polemico; tanto che la satira di costume esemplificata nel titolo si risolve in un non chiaro sfogo personale. Dignitoso infine, per la chiarezza espositiva con la quale sono rappresentate le varie fasi della digestione nel corpo umano, è apparso* Laboratorio magico *di Elio Gagliardo, che ben figurava nel capitolo del film di divulgazione scientifica.*

Veniamo ora al cinema inglese, trionfatore quest'anno del festival con le opere di Dunning e di Williams. Di George Dunning, che già due anni or sono aveva presentato The Wardrobe, *un brevissimo film sconvolgente,* The Apple *e* The Flying Man *richiederebbero un lungo discorso che non è possibile*

(1) cfr. CLAUDIO BERTIERI: *Documentari a Venezia: anatomia di una mostra* in « Bianco e Nero », anno XXII, n. 7-8, luglio-agosto 1961.

tenere in questa sede. Basti dire che nell'assurdità della storia raccontata nel primo — un uomo che riesce finalmente a cogliere una mela e a servirsene per una sua personificazione di Guglielmo Tell, dopo un susseguirsi illogico di contrattempi e di ostacoli — si rivela il gusto del paradosso e del nonsense *proprio dell'arte di Dunning; mentre il secondo, una storia anch'essa assurda di uomini che volano e non, apre alla tecnica dell'animazione e alla susseguente utilizzazione espressiva prospettive affascinanti: e di ciò la giuria ha tenuto conto attribuendo a* The Flying Man *il Gran Premio. Dunning è riuscito, con l'uso straordinario di un disegno ad acquerello, animato incessantemente pennellata dopo pennellata, a rappresentare la creazione stessa della forma, la nascita di una realtà fantastica, della quale il soggetto dell'uomo che vola è il simbolo concreto. Non è facile prevedere gli sviluppi di questa nuova tecnica dell'animazione, legata strettamente al mondo poetico del suo autore e forse limitata a questo solo esempio originale: certo è che, dopo la rivoluzione espressiva di McLaren, non s'era più visto un altro esperimento formale di altrettanta bellezza.*

Le due opere di Richard Williams, A Lecture on Man *e* Love Me, Love Me, Love Me, *rivelano nell'autore una dichiarata posizione polemica nei confronti della società borghese, che si concretizza in un disegno pungente e corrosivo a illustrazione di un testo non meno esplicitamente satirico. In* Lecture on Man *è tutta la storia dell'umanità sotto accusa e Williams ne mette in luce gli aspetti più ridicoli dietro la loro apparente rispettabilità; in* Love Me, Love Me, Love Me, *nell'aneddoto dell'uomo amato da tutti e dell'altro da tutti odiato tranne che da un coccodrillo, sono in causa certe concezioni borghesi della vita e il disegno di Williams, a metà strada tra l'essenzialità di un Dunning e la caricatura di un Pintoff, le condanna senza appello. Tra gli altri film inglesi, tutti di produzione Halas e Batchelor, una segnalazione meritano il gustoso film pubblicitario* For Better, for Worse *che acutamente satireggia la vita dell'uomo contemporaneo condizionata dalla televisione e il dignitoso* The Colombo Plan *che illustra i benefici dell'omonimo piano di cooperazione economica tra i paesi asiatici.*

Degli altri paesi espositori, un cenno soltanto meritano l'Argentina con l'astratto Expansion *di Walmo; il Belgio con l'anonimo* Bang Bang Boomerang *di Goossens e il gustoso* Teeth Is Money *di Ryssanck, satira dell'alta finanza e del capitalismo realizzata con gusto moderno e piacevole umorismo; la Bulgaria con i mediocri* Parade *di Topuzanov e* L'uomo felice *di Topaldjikov, con il poetico* L'uomo di neve *di Batchvarova, dove la fiaba per fanciulli si risolve in un racconto di sincera vena malinconica, e con l'originale e stilizzato* Il parafulmine *di Dinov; la Cina popolare con i due film per l'infanzia* Tre cattivi anatroccoli *di Yu-tse-kuan e* Mamma, dove sei? *di Teh-wei, quest'ultimo interessante per le delicate tonalità di colore e per la grazia e l'abilissima tecnica con cui i disegni, richiamantisi esplicitamente alla tradizione figurativa della pittura cinese, si muovono in una atmosfera di trasognata naturalezza; la Germania orientale con il didascalico* Wir baven eine Schule *di Dinter e il caricaturale* Karli Kippe *di Georgi; il Giappone con lo strano e composito* Qui è là *di Kuri, maldestra fusione di elementi fotografici reali e di disegni, ma non privo di originali accostamenti formali, e con il pungente e moderno* Più di 50.000 anni *di Yokojama; Israele con il rozzo* Giuseppe venduto dai fratelli

di Gross; l'Olanda con il propagandistico Monsieur Europe *di Mack; la Romania con l'ingenuo* Il pesciolino malizioso *di Popesco-Gopo e Calinesco; l'Ungheria con i satirici* Szenvedely *(La passione) di Nepp, contro il vizio del fumo, e* Parhaj *(Il duello) di Macskassy, contro la guerra atomica; e infine l'Unione sovietica con la satira di costume* La grande noia *di Brounberg e il film per l'infanzia* Il cerbiatto *di Davydov, per altro interessanti per il rinnovato gusto figurativo, non esente da benefiche influenze di scuole occidentali. Un discorso più diffuso meritano invece i film del Canada, della Cecoslovacchia, della Jugoslavia, della Polonia e degli Stati Uniti, ancor oggi i maggiori paesi produttori di film d'animazione.*

Square Dance, Four-line Conics *e* Chromogrammes *rispettivamente dei canadesi René Jodoin, Trevor Fletcher e Cioni Carpi risentono della lezione di McLaren il quale ha inviato ad Annecy un breve saluto con l'ammirevole* Mail Early for Christmas. *Sennonché, laddove Carpi in quattro diversi esperimenti saggia la possibilità dell'animazione di materie differenti raggiungendo a volte risultati sorprendenti, Jodoin e Fletcher, nei loro rispettivi campi, creano delle opere di indiscusso valore d'arte. Il primo realizza con* Square Dance, *in un perfetto sincronismo di immagine e di suono, un gioco di forme geometriche di grande suggestione figurativa e ritmica; il secondo crea in* Four-line Conics, *di queste forme geometriche, una meravigliosa costruzione grafica basata su proporzioni scientifiche precise: l'esposizione di formule matematiche si fa qui poesia visiva.* Pot-pourri *di Colin Low e Victor Jobin è invece una serie frizzante e ritmicamente cadenzata di situazioni caricaturali, i cui bersagli sono soprattutto la vita di relazione e la società contemporanea.*

La Cecoslovacchia, presente con nove film in concorso, si è imposta con le opere di Trnka, Lehky, Kabrt e Miller. Vasen *(La passione) di Trnka è un maturo saggio di questo grande artista dell'animazione, il quale, anche nello affrontare un tema di «educazione civica» qual è quello della lotta contro gli eccessi di velocità, ha saputo infondere alla storia e ai personaggi un'umanità patetica e a volte dolente: certo non sarà facile dimenticare il volto attonito di questo suo umanissimo pupazzo. Vladimir Lehky ha presentato due film in competizione, uno di marionette,* Kurs pro muze *(Corso per uomini), e uno a disegni animati,* Parazit *(Il parassita). Se il primo è una bonaria satira della vita a due, non priva di acute osservazioni psicologiche, il secondo è un saggio di virtuosità grafica e di senso dell'umorismo, ancorato a una visione critica della realtà sociale e ricco di spunti polemici, degno dell'autore del non dimenticato* Tri muzi *(Tre uomini). Il film di Josef Kabrt* Zelezny klobouk *(Il casco di ferro), legato nel tema alla denuncia antinazista e nel disegno a certe influenze espressioniste, è una gustosa e a volte violenta critica del militarismo risolta in termini di fiaba; mentre* O nejbohatsim vrabci *(Il passero ricchissimo) di Zdenek Miller della fiaba per fanciulli ha la cadenza e i toni e piacevolmente illustra una favola morale con un disegno nitido che dal primo Disney deriva la delicatezza senza accoglierne le sdolcinature. Un cenno infine meritano* Clovek pod vodou *(Quanta acqua!) di Jiri Brdecka e Ladislav Capek, storia illustrata della navigazione sottomarina, opera minore dell'autore di* Pozor! *(Attenzione!); e* Xantippa a Sokrates *(Socrate e Santippe) di Josef Kluge, curiosa satira di un* ménage *stratosferico.*

Della scuola di Zagabria, che rappresenta il meglio di quanto si fa in Jugo-

slavia nel campo dell'animazione, sette film — tra i quali Erszat *(Il surrogato) di Vukotic era fuori concorso perché già insignito dell'Oscar, e di cui parleremo in altra occasione — hanno fornito un ricco panorama. Innanzi tutto il giovane Kolar, assistente per anni di Vukotic, ha presentato con* Bumerang *(Boomerang) un maturo saggio delle sue capacità affrontando con gusto e sicuro senso ritmico una storia di bombe e di militari, non trascurando la nota poetica e la pausa sentimentale. Vlado Kristl con* Don Chisciotte *ha portato alle estreme conseguenze la tendenza astratteggiante della scuola di Zagabria, componendo un'opera originalissima per le ricerche grafiche e il montaggio, ma confusa nell'impianto narrativo e di non agevole comprensione; laddove in* Sagrenska koza *(Pelle di zigrino), da Balzac, realizzato in collaborazione con Ivo Vrbanic, aveva dimostrato un fine senso rievocativo di un ambiente ottocentesco e una forte vena drammatica, rara nel cinema d'animazione. Lo stesso Vrbanic era presente con* Ljubav i film *(Amore e cinema), facile caricatura dei diversi modi di rappresentare cinematograficamente l'amore nei differenti paesi; cui si può avvicinare per spirito umoristitco, anche se più moderno nel disegno,* Sanjar *(Il sognatore) di Branko Ranitovic, variazioni argute sul tema dei desideri impossibili del piccolo borghese. Con* Kovacev segrt *(L'apprendista fabbro) di Zlatko Bourek siamo invece nel campo della illustrazione di una leggenda popolare, affidata più al testo che non alle corpose immagini di gusto popolaresco.*

Balony *(Palloni) di Stefan Janik e* La macchia d'inchiostro *di Leszek Lorek risentono della tendenza astratta cui va soggetta in parte anche la produzione polacca, e possono avere un valore soltanto nel campo ristretto della ricerca formale;* Basyliszek *(Il basilisco) di Leocadio Serafinowicz e Wojciech Wieczorkiewicz è invece un tenebroso film per ragazzi, in cui il gusto dell'orrido contrasta con l'impegno educativo chce dovrebbe essere alla base di tali produzioni. Ben più interessanti e validi sono apparsi gli altri film polacchi.* Za borem, za lasem *(Non lontano dai boschi) di Wladislaw Nehrebecki è una succosa fiaba popolaresca d'ambiente contadino, con canti, feste e burle, realizzata con un disegno di ispirazione folkloristica e chiari squillanti colori e a contorni netti.* Nowy Janko muzykant *(Janko il musicista) di Jan Lenica è una delicata e idilliaca composizione di libera ispirazione poetica, d'un gusto grafico di grande suggestione, degno dell'autore di* Monsieur Tête. *Infine* Maly western *(Piccolo western) di Witold Giersz è una gustosa satira del cinema americano d'avvenure, affidata a un disegno essenziale a larghe macchie di colore, ricca di soluzioni originali e di situazioni umoristiche e vena felice.*

Della vastissima produzione americana delle grandi case, limitata ad Annecy a soli quattro esemplari, un cenno particolare merita The Pied Piper of Guadalupe *(Gonzales e il suonatore di flauto) di Friz Freleng per la serie continua di trovate comiche in una sequenza ritmica addirittura parossistica. Il disegno è di chiara derivazione U.P.A. e non denuncia rinnovamenti di sorta, ma l'invenzione umoristica supera i limiti del genere cui appartiene per porsi nell'area rarefatta della comicità pura, e in questo ambito il film va giudicato e valutato. Tuttavia il valore della presenza americana in questo festival va ricercato nei film di John Hubley e di Ernest Pintoff. Hubley con* Of Stars and Men (2), *un lungometraggio di alta divulgazione scientifica, è riuscito a risolvere*

alcuni ardui problemi didascalici affrontando direttamente, con rara chiarezza esplicativa ed essenzialità grafica, i temi dello spazio, del tempo, dell'energia, della materia. Il suo film va segnalato, oltreché per lo sforzo produttivo e per le difficoltà tecniche ingegnosamente superate, per la vastità della concezione e più ancora per le indicazioni che può offrire per l'utilizzazione del cinema d'animazione come sussidio didattico d'alto livello. Con Pintoff siamo invece nel campo del « film d'autore ». Il suo The Old Man, *diretta derivazione dal precedente* The Violinist, *si pone, come i film di Dunning, di Williams o di Bozzetto, sul piano del discorso individuale di rivolta o di sfiducia, ironico o poetico. In questo caso il disegno di Pintoff crea un personaggio di vecchio barbone che riflette in sé le angoscie della moderna civiltà, e la sua storia patetica è la storia del poeta deluso in un mondo incomprensibile.*

Dal vasto panorama offerto dai paesi espositori ad Annecy non si può non sottolineare l'alto livello raggiunto dalla produzione di film d'animazione e l'ampio raggio di applicazione di questa nuova tecnica espressiva. Abbiamo di proposito trascurato i film pubblicitari, alcuni dei quali notevolissimi, e i « titoli » di Saul Bass, tra i più noti autori di grafica cinematografica, essendo già troppo numerosi gli esempi maggiori che era nostro obbligo segnalare.

C'è un fiorire in questi ultimi tempi di iniziative nazionali o individuali nel campo dell'animazione degno del massimo interesse, e molte delle opere esaminate ne sono valida conferma. Attorno alle Giornate di Annecy si stanno organizzando nuovi incontri e nuovi festivals e già si pensa di rendere annuali questi appuntamenti con il cinema d'animazione: è un altro segno valido dell'importanza che oggi ha assunto la cosiddetta « ottava arte » nella cultura contemporanea.

GIANNI RONDOLINO

* * *

La Giuria internazionale del Festival di Annecy — composta da Alexandre Alexeieff (Francia), presidente; Robert Benayoun (Francia), Maurice Blackburn (Canada), Jan Lenica (Polonia). Ernest Pintoff (Stati Uniti), Bretislav Pojar (Cecoslovacchia), Gianni Rondolino (Italia) e Dusan Vukotic (Jugoslavia) ha attribuito i seguenti premi:

GRAN PREMIO ANNECY: *The Flying Man* di George Dunning (Gran Bretagna);

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: *Of Stars and Men* di John Hubley (U.S.A.);

PREMIO PER LA SATIRA: *A Lecture on Man* di Richard Williams (Gran Bretagna);

PREMIO DEL FILM PER L'INFANZIA: *Mamma, dove sei?* di Teh-wei (Cina popolare);

PREMIO HELEN GRAYSON PER L'OPERA PRIMA: *I paladini di Francia* di Emanuele Luzzati (Italia);

MENZIONE SPECIALE: *Parazit* di Vladimir Lehky (Cecoslovacchia) e *Bumerang* di Boris Kolar (Jugoslavia).

Il PREMIO DELLA CRITICA INTERNAZIONALE è stato attribuito a *Alfa omega* di Bruno Bozzetto (Italia).

---

(2) cfr. anche: TINO RANIERI: *Nell'informativa un posto per Olmi* in « Bianco e Nero », anno XXII, n. 9, settembre 1961.

I film di Annecy

(Nuove abbreviazioni, particolari per questa filmografia: **dis.** = disegni; **an.** = animazione; **t.** = testo; **v.** = voce dello «speaker»; **mar.** = marionette).

ARGENTINA

EXPANSION (t.l. **Espansione**) — **r., dis.** e **an.**: Luis Weksler-Walmo - **m.**: Carlos Cutaia - **p.**: Walmo-Studio-Research - **o.**: Argentina.

BELGIO

BANG BANG BOOMERANG — **r., sc., dis.**: Ray Goossens - **t.**: Charles Shows - **scg.**: Willy Lateste - **dis.**: Ray Goossens - **an.**: Ray Goossens, Willy Lateste - **coll.**: B. Zicot, E. Lateste, V. Miessen, N. Broca, Dutillieu - **p.**: Belvision - **o.**: Belgio.

TEETH IS MONEY — **r.**: Eddy Ryssack, Jean Delire - **sc.**: Équipe T.V.A. - **dis.**: Ch. Degotte, L. Nassogne, S. Dubois, N. Quarre - **scg.**: Michel Matagne - **m.**: Roland Renerte - **an.**: Eddy Ryssack, Ch. Degotte, Michel Matagne - **f.**: Raoul Cauvin - **p.**: J. Dupuis & C. (T.V.A.) - **o.**: Belgio.

BULGARIA

PARATA (t.l.) — **r.**: Christo Topuzanov - **sc.**: A. Slavov, Christo Topuzanov. - **dis.**: M. Natcheva - **m.**: D. Griva - **f.**: P. Slavov - **p.**: Cinematografia statale bulgara - **o.**: Bulgaria.

IL PARAFULMINE (t.l.) — **r.**: Todor Dinov - **sc.**: Valeri Petrov - **f.**: Pavel Archinkov - **an.**: Proikov, Nedev - **m.**: Simeon Pronkov - **p.**: Cinematografia statale bulgara - **o.**: Bulgaria.

L'UOMO DI NEVE (t.l.) — **r.**: R. Batchvarova - **sc.**: I. Vagenstein - **f.**: D. Hadjiev - **an.**: L. Tonev, L. Lutzkanova, P. Proikov, T. Nedev - **m.**: Simeon Pronkov - **p.**: Cinematografia statale bulgara - **o.**: Bulgaria.

L'UOMO FELICE (t.l.) — **r.** e **sc.**: Stephan Topaldjikov - **an.** Panov, Peronoski - **f.**: P. Slavov - **m.**: Willy Kassassian - **p.**: Cinematografia statale bulgara - **o.**: Bulgaria.

CANADA

CHROMOGRAMMES — **r., an., dis.** e **m.**: Cioni Carpi - **p.**: Studio 7 e Cioni Carpi - **o.**: Canada.

FOUR-LINE CONICS — **r.** e **an.**: Trevor Fletcher - **ass.**: René Jodoin, Bernard Longpre - **p.**: National Film Board - **o.**: Canada.

MAIL EARLY FOR CHRISTMAS — **r.**: Norman McLaren - **p.**: National Film Board - **o.**: Canada.

POT-POURRI — **r.**: Colin Low, Victor Jobin - **an.**: Jeff Hale, Cameron Guess, Derek Lamb, Grant Munro, Kaj Pindal, Rhodo Leyer - **p.**: National Film Board - **o.**: Canada.

SQUARE DANCE — **r.**: René Jodoin - **ass.**: Trevor Fletcher, Maurice Blackburn - **p.**: National Film Board - **o.**: Canada.

CECOSLOVACCHIA

CLOVEK POD VODOU (t.l. **Quanta acqua!**) — **r.**: Jiri Brdecka, Ladislav Capek - **sc.**: Jiri Brdecka - **f.**: Ivan Masnik - **m.**: J.F. Fisher - **scg.**: Kamil Lhotak, Michael Romberg, Jaroslaw Malak, Rudolf Holan - **an.**: Ladislaw

Capek, M. Klikar, L. Ciharova, J. Barta - **p.**: Ceskoslovensky Film - **o.**: Cecoslovacchia.

JAK LIDE ZAKALI POHYB (t.l. **Come gli uomini hanno fermato il movimento**) — **r.**: Josej Vosahlik - **v.**: Vaclav Voska - **m.**: Jiri Malasek - **coll.**: Miroslav Malik - **p.**: Ceskoslovensky Film - **o.**: Cecoslovacchia.

KURS PRO MUZE (t.l. **Un corso per uomini**) — **r., sc.** e **mar.**: Vladimir Lahky - **m.**: Emil Ludvik - **p.**: Ceskoslovensky Filmexport - **o.**: Cecoslovacchia.

MALE KOTE (t.l. **Il piccolo gatto**) — **r.**: Jan Rohac, Vladimir Svitacek - **dis.**: Bretislav Pojar - **supervis.**: Edouard Hofman - **m.**: Jan Slitra - **p.**: Televisione di Stato - **o.**: Cecoslovacchia.

O NEJBOHATSIM VRABCI (t.l. **Il passero ricchissimo**) — **r. e dis.**: Zdenek Miller - **sc.**: Eduard Petiska - **m.**: Lobos Sloko - **p.**: Ceskoslovensky Film - **o.**: Cecoslovacchia.

PARAZIT (t.l. **Il parassita**) — **r., sc., dis.** e **an.**: Vladimir Lehky - **m.**: V. Sramek, P. Kotic - **p.**: Ceskoslovensky Film - **o.**: Cecoslovacchia.

VASEN (t.l. **La passione**) — **r.**: Jiri Trnka - **f.**: Jiri Susar - **an.**: Bohuslav Skamek, Jan Adam, Zlenek Sob, Jan Karpas - **dis.** e **mar.**: Gustav Bezdekovsky, Frantisek Braun, Hyruj Hlouch, Vera Mateju, Vaclav Mervart, Josef Novak, Karel Sobotka, Tavel Simak, Maria Vlckova, Josef Zdrubecky - **p.**: Studio di Film d'Animazione - **o.**: Cecoslovacchia.

XANTIPPA A SOKRATES (t.l. **Socrate e Santippe**) — **r.**: Josef Kluge - **sc.**: Josef Nesvadba, Josef Kluge - **d.**: Kamil Lhotak - **m.**: Evsen Illin - **p.**: Ceskoslovensky Film - **o.**: Cecoslovacchia.

ZELEZNY KLOBOUK (t.l. **Il casco di ferro**) — **r.** e **dis.**: Josef Kabrt - **sc.**: Slawomir Mrozeck - **m.**: Ian Bedrich - **p.**: Ceskoslovensky Filmexport - **o.**: Cecoslovacchia.

CINA POPOLARE

MAMMA, DOVE SEI? (t.l.) — **r.**: Teh-wei - **sc.**: da un racconto di Fang-hui-chen e Sheng-lu-teh - **dis.**: Tang-teng, Wu-chiang, Yen-ting-hsien - **scg.**: Chen-shao-jo, Fang-peng-nien - **f.**: Tuan-hsiao-hsuan, Yu-yang, Wang-shin-yung - **m.**: Wu-ying-shu - **p.**: Studio di Animazione di Shangai - **o.**: Cina popolare.

TRE CATTIVI ANATROCCOLI (t.l.) — **r.** e **sc.**: Yu-tse-kuang - **f.**: Chung-li-ren - **m.**: Wu-ying-shu - **p.**: Studio di Animazione di Shangai - **o.**: Cina popolare.

FRANCIA

LE CADEAU — **r.** e **dis.**: Jacques Vausseur - **sc.**: Richard Roberts - **scg.**: Robert Curtis, Bernard Kessler - **m.**: Avenir de Monfred - **an.**: Michel Altermatt, René Guillaume - **coll.**: Claude Blondel, Marc Riebel, Serge Danot - **p.**: Cinéastes associés - **o.**: Francia.

LA CHANSON DU JARDINIER FOU — **r.**: Jacques Espagne - **sc.**: Jacques Espagne, François Lecat, da una poesia di Lewis Carroll - **f., an.** e **dis.**: Michèle Salard, Jacques Espagne, François Lecat - **p.**: Les Films du Praxinoscope - **o.**: Francia.

LES DENTS DU SINGE — **r.**: René Laloux, dallo scenario, dalle scenografie, dai disegni e dai personaggi elaborati in riunioni collettive tra i malati della clinica psichiatrica di Cour Cheverny - **m.**: Maurice Ohana - **an.**: René Laloux, Julien Pappé - **p.**: Sofac - **o.**: Francia.

LA FOURMI GEANTE — **r.**: Jean Image, Denise Boutin - **sc.** e **dis.**: Jean Image - **scg.**: Denise Boutin - **t.**: Michel Emer - **v.**: Roger Carel, Linette Lemercier - **m.**: Michel Emer - **an.**: D. Boutin, P. Jodon, R. Borg - **p.**: Films Jean Image - **p.**: Francia.

MAIS OU SONT LES NEGRES D'ANTAN? — **r.**, **sc.** e **t.**: Michel Boschet, André Martin - **an.**: Henry Lacam, Michel Roudevitch - **scg.**: René Fouin - **f.**: Julien Pappé, Jacques Maillet - **m.**: Geneviève Martin - **v.**: Bernard Bing - **p.**: Argos-Film, Les Film Martin Boschet, Service de la Recherche R.T.F. - **o.**: Francia.

MAITRE — **r.**: Manuel Otero, Jacques Leroux - **sc.**: Manuel Otero - **t.**: Eugène Ionesco - **scg.**: Jean-Pierre Coursodon - **an.**: Jasques Leroux - **p.**: Paris Cité Productions S.A. - **o.**: Francia.

MARCEL, TA MERE T'APPELLE — **r.**, **sc.** e **dis.**: Jacques Colombat - **p.**: Les Films Paul Grimault - **o.**: Francia.

L'OISEAU EN PAPIER-JOURNAL — **r.** e **sc.**: Julien Pappé - **dis.** e **scg.**: René Biosca - **f.**: Studio Magic - **m.**: Geneviève Martin - **p.**: Sofac - **o.**: Francia.

L'ONDOMANE — **r.**, **sc.**, **scg.**, **t.** e **m.**: Arcady - **p.**: Le Film de Saturne - **o.**: Francia.

PICOLO — **r.**, **sc.** e **dis.**: Jean Image - **scg.**: sfondi reali - **m.**: Henri Gruel - **an.**: R. Borg - **p.**: Les Films Jean Image - **o.**: Francia.

RESURRECTION — **r.**, **f.** e **mont.**: Germaine e Maxime Prudhommeau - **p.**: Germaine Prudhommeau - **o.**: Francia.

VILLA MON REVE — **r.**: Albert Champeaux - **sc.**: Philippe Condroyer - **dis.**: Albert Champeaux, Pierre Watrin - **t.**: Jacques Sodoin - **an.**: R. Petit - **m.**: A. Duhamel - **p.**: Pierre Remont - **o.**: Francia.

GERMANIA ORIENTALE

KARLI KIPPE (t.l. **Carletto mozzicone**) — **r.**: Klaus Georgi - **sc.**: Rainer Kirsch - **dis.**: Evelin Kohler, R. Barkowski, K. Seidel, E. Hofman - **sc.**: Heins Schulz - **m.**: Addy Kurth - **p.**: Defa - **o.**: Germania orientale.

WIR BAVEN EINE SCHULE (t.l. **Noi costruiremo una scuola**) — **sc.**: Helga Dinter - **scg.**: Klaus Noeske - **t.**: Reiner Kunze - **m.**: Hans Sandig - **an.**: Robert Pfutzner, Rita Richter - **p.**: Jörg D'Bomba - **o.**: Germania orientale.

GIAPPONE

PIU' DI 50.000 ANNI (t.l.) — **r.** e **sc.**: Riyuichi Yokojama - **dis.**: Riyuichi Yokojama, Shinishi Suzuki - **scg.**: Seishi Katto - **t.**: Ryuichi Yokojama, Shinishi Suzuki - **v.**: Hiseo Kinohita - **m.**: Yoichi Suzuki - **an.**: Shinishi Suzuki - **p.**: Otogi - **o.**: Giappone.

QUI E LA' (t.l.) — **r.** e **sc.**: Yoji Kuri - **f.**: Kiyoaki Ichijo - **an.** Yoji Kuri - **m.**: Kuniharu Akiyama - **v.**: Yoshiko Goto - **p.**: Video Promotion Company - **o.**: Giappone.

GRAN BRETAGNA

THE APPLE — **r.** e **dis.**: George Dunning - **sc.**: Stan Hayward - **m.**: Ernest Naser - **an.**: T. Gearty, Mike Stuart, A. Ball, J. Stokes, C. Jenkins, George Dunning - **p.**: T.V. Cartons Ltdy - **o.**: Gran Bretagna.

THE COLOMBO PLAN — **r.** e **sc.**: Joy Batchelor - **dis.**: Tom Bailey, George Him - **an.**: Harold Whitaker, Vic Bevis - **m.**: Don Banks - **t.**: Huw Wheldon - **p.**: Halas & Batchelor Cartoon Films Ltd - **o.**: Gran Bretagna.

A DENTURE ADVENTURE — **r.**: John Halas - **sc.**: Mike Cole, Alan Smith - **an.**: Harold Whitaker - **m.**: Don Banks - **p.**: Hals & Batchelor Cartoon Film Ltd - **o.**: Gran Bretagna.

THE FLYING MAN — **r.**, **dis.** e **an.**: George Dunning - **sc.**: Stan Hayward - **m.**: Ron Goodwin - **p.**: T.V. Cartoons Ltd - **o.**: Gran Bretagna.

FOR BETTER, FOR WORSE — **r.**: George Him, Peter Ganchs, Joy Batchelor,

John Halas, Tom Bailey, Geoff Loynes, Harold Whitaker, John Smith, Jack King - **m.**: Matyas Seiber - **t.**: Maurice Denham - **p.**: Hals & Batchelor Cartoon Film Ltd (per la N.V. Philips) - **o.**: Gran Bretagna.

A LECTURE ON MAN — **r.**: Richard Williams - **sc.**: Christopher Logue - **dis., scg.** e **an.**: Bill Sewell, Richard Williams - **t.** e **v.**: Christopher Logue - **m.**: Tristam Cary - **coll.**: Stan Hayward - **p.**: Richard Williams Animated Films Ltd - **o.**: Gran Bretagna.

THE MUSIC FESTIVAL — **r.**: John Halas - **sc.**: John Halas, Joy Batchelor - **an.**: Harold Witeker, Tony Guy - **m.**: Johnny Dankworth - **t.**: Lionel Murton - **p.**: Halas & Batchelor Cartoon Films Ltd - **o.**: Gran Bretagna.

ISRAELE

BAAL HA KHALOMOT (t.l. **Giuseppe il sognatore**) — **r., f., an.** e **p.**: Alina e Yoram Gross - **sc.**: Natan Gross - **m.**: Eddy Halpern - **mar.**: John Byle, Lesia Amit, John Burningham, Roda Reilinger, Veronica Gross - **scg.**: John Byle, S. Miller, Roda Reilinger, E. Peckman - **o.**: Israele.

Vedere anche giudizio di M. Morandini a pag. 9 del n. 5, 1962 (Festival di Cannes).

ITALIA

ALFA OMEGA — **r., sc., dis. an.** e **p.**: Bruno Bozzetto - **o.**: Italia.

LA GALLINA E IL GATTO — **r.**: Harry Hess - **p.**: Cartoons Films - **o.**: Italia.

LA LUNGA CALZA VERDE — **r.**: Roberto Gavioli - **s.**: da « Buongiorno Italia » di Cesare Zavattini - **sc.**: Cesare Zavattini, Giulio Cingoli, Gino Gavioli, Nino Piffarerio - **dis.** e **an.**: collettivo - **t.**: Alfredo Danti - **scg.**: G. Carloni, N. Falcioni, G. Cingoli, M.L. Gioia - **m.**: G. Boneschi - **v.**: Alfredo Danti - **p.**: Gamma Film-Incom - **o.**: Italia.

I PALADINI DI FRANCIA — **r.**: Emanuele Luzzati, Giulio Gianini - **sc., scg.** e **t.**: Emanuele Luzzati - **v.**: Arnoldo Foà - **m.**: Gianfranco Maselli - **p.**: Gianini-Luzzati-Maselli - **o.**: Italia.

UOMO, SUPERUOMO, POVERUOMO — **r.**: Giuseppe Zaccaria, Valdimiro Grisanti (Miro e Zac) - **sc., dis.** e **scg.**: Giuseppe Zaccaria - **an.**: Valdimiro Grisanti - **coll.**: Aldo Ippoliti, Otto Lanz - **p.**: Corona Cinematografica - **o.**: Italia.

LABORATORIO MAGICO — **r.**: Elio Gagliardo - **p.**: Corona Cinematografica - **o.**: Italia.

JUGOSLAVIA

BUMERANG (t.l. **Il boomerang**) — **r., sc.** e **dis.**: Boris Kolar - **scg.**: Zlatko Bourek - **m.**: Miljenko Prohaska - **p.**: Zagreb Film - **o.**: Jugoslavia.

DON CHISCIOTTE (t.l.) — **r., sc., dis., scg.** e **an.**: Vlado Kristl - **m.**: Milko Kelemen - **f.**: Ivan Hercigonza - **p.**: Zagreb Film - **o.**: Jugoslavia.

ERSATZ (t.l. **Il surrogato**) — **r., dis.** e **an.**: Dusan Vukotic - **sc.**: Rudolf Sremec - **scg.**: Zvonimir Loncaric - **m.**: Tomislav Simovic - **p.**: Zagreb Film - **o.**: Jugoslavia.

KOVACEV SEGRT (t.l. **L'apprendista fabbro**) — **r., sc., dis.** e **scg.**: Zlatko Bourek - **an.**: Josip Pecinka - **m.**: Andelko Klobucar - **f.**: Zlatko Sacer - **p.**: Zagreb Film - **o.**: Jugoslavia.

LJUBAV I FILM (t.l. **Amore e cinema**) — **r.**: Ivo Vrbanic - **sc.**: Ivo Vrbanic, Vladimir Tadej, da un'idea di Slobodan Petkovic - **dis.** e **an.**: Zlatko Grgic - **scg.**: Ismet Voljevica - **m.**: Davor Kajfes - **p.**: Zagreb Film - **o.**: Jugoslavia.

SAGRENSKA KOZA (t.l. **La pelle di zigrino**) — **r.**: Ivo Vrbanic, Vlado Kristl - **sc.**: Dragutin Vunak, T. Butorak, da un racconto di Honoré de Balzac -

dis. e **scg.**: Vlado Kristl - **an.**: Zlatko Grgic - **m.**: Mihenko Prohaska - **p.**: Zagreb Film - **o.**: Jugoslavia.

SANJAR (t.l. **Il sognatore**) — **r.**: Branko Ranitovic - **sc.**: Branko Majer - **scg.** e **dis.**: Nedelko Dragic - **an.**: Vladimir Jutrisa - **m.**: Branimir Sakac - **p.**: Zagreb Film - **o.**: Jugoslavia.

OLANDA

MONSIEUR EUROPE — **r.**, **sc.**, **dis.** e **an.**: Hardel F. Mack - **p.**: Hardel F. Mack, per la C.B.S. Reports - **o.**: Olanda.

POLONIA

BALONY (t.l. **I palloni**) — **r.**, **sc.**, **dis.** e **an.**: Stefan Janik - **p.**: Studio di Miniature di Varsavia - **o.**: Polonia.

BASYLISZEK (t.l. **Il basilisco**) — **r.** e **sc.**: Leocadio Serafinowicz, Wojciech Wieczorliewicz - **f.**: Alexander Lipowsky - **an.** Piotz Szpakowicz, Waclaw Krukowski - **m.**: Krzystof Penderecki - **p.**: Studio di Animazione Polacco - **o.**: Polonia.

LA MACCHIA D'INCHIOSTRO (t.l.) — **r.**: Leszl Lorek - **sc.**: Leszek Lorek, M. Winerbettowa - **scg.**: A. Jasinsky - **m.**: T. Kansky - **f.**: Z. Poznasky - **p.**: Film Polsky - **o.**: Polonia.

MALY WESTERN (t.l. **Piccolo western**) — **r.**, **sc.** e **dis.**: Witold Giersz - **f.**: A. Lipowski, Jan Radlicz - **m.**: J. Matu Szkiewicz - **p.**: Studio di Animazione Polacco - **o.**: Polonia.

NOWY JANKO MUZYKANT (t.l. **Janko il musicista**) — **r.** e **sc.**: Jan Lenica - **f.**: Jan Traczyk - **m.**: Wlodziemerz Kotonsky - **ass.**: Teresa Byszewska - **p.**: Studio di Animazione Polacco - **o.**: Polonia.

ZA BOREM, ZA LASEM (t.l. **Non lontano dai boschi**) — **r.** e **sc.**: Wladislaw Nehrebecki - **m.**: Tadeusz Klimczak - **p.**: Studio di Animazione di Bielsko-Biala - **o.**: Polonia.

ROMANIA

IL PESCIOLINO MALIZIOSO (t.l.) — **r.**, **sc.**, **dis.** e **an.**: Ion Popesco-Gopo, Bob Calinesco - **p.**: Film di Stato Rumeno - **o.**: Romania.

STATI UNITI D'AMERICA

CROCKETT DOODLE DOO — **r.**: Robert McKimson - **sc.**: Tedd Pierce - **an.**: Warren Batchelor, Tom Ray, George Grandpre, Ted Bonniksen - **scg.**: Bob Singer - **v.**: Mel Blank - **m.**: Mitt Franklyn - **p.**: Warner Bros. - **o.**: Stati Uniti.

OF STARS AND MEN — **r.**: John Hubley.

Vedere anche giudizio di Tino Ranieri a pag. 50 e dati a pag. 54 del n. 9, 1961 (Venezia - Informativa).

THE OLD MAN — **r.**, **sc.**, **m.** e **p.**: Ernest Pintoff - **dis.**: Leonard Glasser - **an.**: Vincent Bell - **f.**: Robert Heath - **v.**: Dayton Allen - **o.**: Stati Uniti.

PEANUTS BATTLE — **r.**: Connie Rasinsky - **sc.**: Larz Borg, Tom Morisson - **an.**: Connie Rasinsky, Doug Grane, Armando Guidi - **scg.**: Martin Struder - **m.**: Phil Sherb - **v.**: Lionel Wilson - **f.**: Ted Moscovich - **p.**: Terrytoons (20th Century-Fox) - **o.**: Stati Uniti.

THE PIED PIPER OF GUADALUPE (**Gonzales e il suonatore di flauto**) — **r.**: Friz Freelong - **sc.**: John Dunn - **dis.**: Hawely Pratt - **scg.**: Tom O'Loughlin - **v.**: Mel Blanc, Tom Holland - **m.**: Milt Franklin - **an.** Gerry Chiniquy, Virgil Ross, Art Davies, Bob Matz - **p.**: Warner Bros. - **o.**: Stati Uniti.

THE WILDMAN OF WILDSVILLE — **r.**, **sc.**, **t.**, **m.** e **p.**: Bob Clampett - **dis.**: Terrel Stapp - **scg.**: Curt Perkins, Robert Abrams - **an.**: Art Scott - **o.**: Stati Uniti.

UNGHERIA

PARHAJ (t.l. **Il duello**) — **r.** e **sc.**: Gyula Macskassy, Gyorgy Varhal - **m.**: Gusztav Ilosvay - **p.**: Pannonia Filmstudios - **o.**: Ungheria.

SZENVEDELY (t.l. **La passione**) — **r.** e **sc.**: Jozsef Nepp - **f.**: Maria Nemeyj, Zsuzsa Velebil - **p.**: Pannonia Filmstudios - **o.**: Ungheria.

UNIONE SOVIETICA

IL CERBIATTO (t.l.) — **r.**: R. Davydov - **sc.**: Sergej Mikalkov - **p.**: Sojuzmultfilm - **o.**: Unione Sovietica.

LA GRANDE NOIA (t.l.) — **r.**: Valentina e Zenaide Brounberg - **sc.**: Maurice Slobodskoi - **p.**: Sojuzmultfilm - **o.**: Unione Sovietica.

(*a cura di* GIANNI RONDOLINO)

Vª Venezia-arte: registi e artisti sottovoce

Per quante volte, e con la necessaria scrupolosità, si voglia rifare l'intero itinerario di celluloide della quinta Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia, non si riesce ad estrarre un documentario che significhi davvero qualcosa di più degli altri venticinque partecipanti alla rassegna, aperta in coincidenza della inaugurazione della Biennale delle Arti Figurative. I paesi partecipanti erano dodici, alcuni dei quali (Francia, Polonia, Stati Uniti, Germania) con una presenza abbastanza cospicua, ma nessuno d'essi, neppure la Francia che pure è stata ricordata per il complesso della sua produzione, aveva rappresentanti particolarmente ricordevoli. Più che i film, mancavano, a nostro giudizio, i registi: e quelli presenti non erano, se anziani, all'altezza delle loro opere più note. Ma nel concorso si sentiva particolarmente l'assenza di una più viva partecipazione italiana. Eppure non si direbbe che i documentaristi italiani abbiano esaurito i loro temi e la loro predilezione per il film sull'arte, se, come nella recente serata al Salone Margherita (Cinéma d'essai) di Roma, indetta in coincidenza con la mostra «Il cinema nella pittura d'oggi», hanno dato, a cura della F.I.C.C., una selezione che aveva a tratti elementi di sicura attrazione: La vita è un dono (Modigliani), Scuola romana, Periferia di Sironi, Spazzapan, Versilia di Carrà, Afro, Boccioni e i futuristi, Ritratto di un pittore, Testimonianze di Guttuso, Immagini dantesche di Guttuso. *I quali non sono che alcuni titoli di un copioso lavoro svolto nel corso di alcuni anni dal documentario italiano nel campo delle arti figurative.*

Nella Mostra di cui ci occupiamo, il nostro paese era rappresentato da Kathe Kollwitz *di Giovanni Angella: un cortometraggio onesto, austero, e socialmente significativo, che illustra l'opera grafica della artista tedesca nata nel* 1867 *e morta nel* 1945, *ma non eccelso, considerando anche i limitati lavori figurativi della Kollwitz, cui pure la giuria ha inteso dare con una particolare menzione un riconoscimento «per la serietà con la quale il film tende*

a situare l'opera della artista nella evoluzione storica alla quale essa drammaticamente si ispira ». Avremmo preferito, tuttavia, che la nostra partecipazione fosse di maggior peso, anche, vogliamo dire, numericamente, per non far pensare al disinteresse dei documentari italiani per la manifestazione. L'annuale Premio Bergamo del Film sull'Arte, con le sue dotazioni in denaro assegnategli in gran parte dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo, ha tolto ogni stimolo nazionale di partecipazione — ci sembra — alla congemella e primogenita competizione culturale veneziana: come dire, insomma, che coi denari governativi si è uccisa una manifestazione governativa. Si vuol dire, con questo, che l'una competizione deve cedere il posto all'altra, nella baraonda di quella inflazione festivaliera che tutti lamentano ma che nessuno si sente di affrontare? Non precisamente; ma che un modus vivendi *debba assolutamente essere trovato ci sembra indispensabile. Le autorità che appoggiano ambedue le « mostre » debbono essere messe al corrente che, alimentandole entrambe, ne danneggiano una sola: quella — nata prima — che per tradizione non dà premi in denaro, che vede l'esodo dei suoi concorrenti e clienti al Premio più generoso. Il discorso, naturalmente, vale anche per altri casi consimili, con e senza premi.*

Venendo ai « migliori » della Mostra non si sbaglia a ricordare i dieci film — forse troppi — citati dal verbale della giuria, ivi compreso Die Schleuse (La chiusa) *di Harry Kramer che ha ottenuto il Gran Premio Leone di San Marco. Vi si potrebbe aggiungere, però, anche il garbato* Giuramento di Ippocrate *di Herbert Seggelke, che traccia una storia della medicina attraverso le opere d'arte, particolarmente i bassorilievi dei fratelli Della Robbia situati in un vecchio ospedale di Pistoia. Ma il cortometraggio non è piaciuto ai giurati, forse perché « commesso » da una casa farmaceutica svizzera, la Ciba: il che non sarebbe un motivo sufficiente, se tante aziende ormai (la Olivetti, la Shell, la Caltex, ad esempio) hanno rivolto la loro attenzione ai film d'arte e sull'arte, non chiedendo che di comparire nel* cast *come marca. Anche* La paleta di Velasquez *(La tavolozza di Velasquez), di Manuel Hernandez Sanjuan, appariva abbastanza chiaro, diligente, desideroso di scendere al dettaglio: ma sarà apparso forse un po' elementare, e in qualche affermazione del commento, eccessivamente nazionalistico.*

Die Schleuse *di Harry Kramer (quello cioè prescelte per il Gran Premio dalla giuria presieduta da Paul Haesaerts e composta di Simone Gilles-Delafon, Francesco Merenyi, Attilio Bertolucci, Aglauco Casadio) ha rispetto agli altri documentari un lato originale: è opera autobiografica in quanto il regista presenta la sua stessa attività di scultore, inquadrata in un paesaggio urbano dove le sculture si armonizzano con ritmo incalzante.* La promenade enchantée *di Jean Barral, che ci porta nel mondo ingenuo e favoloso del « doganiere » Henri Rousseau, è, a giudizio degli stessi giurati, il secondo film di rilievo della Mostra, tanto che gli è stato attribuito il Premio speciale a disposizione della giuria. Se nel caso antecedente si può essere incerti sulla designazione, anche perché non era troppo copiosa la « resa » dove operare la scelta definitiva, qui ci sembra che il giurì abbia preso un grosso abbaglio: la « passeggiata » di Rousseau è* fantastica, *al di fuori assolutamente della realtà; ma il commento fatto di canti di grilli, di brusìo d'acqua, di vibrazioni di foglie, di presenza di animali i più diversi — compresa la tigre — e di fucilate, la*

porta su un piano naturalistico *che fa a pugni con la magìa e con la favola.*

Marquet *di Fréderic Megret,* Dunoyer de Segonzac *di Michèle Brabo, francesi,* Il tesoro di Madhia *del cèco A. Sulk, hanno vinto nelle sezioni* « *pittura* », « *biografia* », « *didattica* »: *in* Marquet, *che ha la fotografia di Arcady, sono troppi giuochi ottici;* Dunoyer de Segonzac *è modesto, come molti degli artisti che hanno ispirato i documentari in discorso (ed ecco perché la presenza nella rassegna delle opere del Velasquez appare — rispetto alle altre tutte — ancor più gigantesca);* Tesoro di Madhia *è sobriamente informativo, anche se attraente per le meravigliose statue romane che ci presenta, nella divulgazione di una importante scoperta archeologica. Meritatamente* Barbara Hepworth, *realizzato dallo specialista del telefilm sull'arte britannico, John Read, ha vinto il premio di categoria per il film sulla scultura: illuminando l'opera della più nota scultrice inglese contemporanea, dopo Henry Moore.*

Il tedesco Carl Lamb, cui si debbono Bustelli, Luce nello spazio architetturale, Kubin, *ed altri notevoli critofilm, ha realizzato* Von Gottes Gnaden - Clemens August *(Per la grazia di Dio - Clemens August, Elettore di Colonia). Clemens August fu uno dei maggiori architetti tedeschi del barocco, creatore in Renania dello stile rococo. Il film — che non è il migliore del regista e critico tedesco — illustra il suo capolavoro, il castello di Bruhl, in cui, secondo l'intenzione del Lamb, i giuochi di colori astratti sui muri e le decorazioni ci fanno capire la sua* « *musica per gli occhi* ».

Al Clemens August, *come al* Kathe Kollwitz, *al* Whaler of New Bedford *dell'americano Francis Thompson e a* Le bonheur d'être aimée *di Henri Storck, belga, sono stati assegnati diplomi speciali.* Whaler of New Bedford *rivela un aspetto della pittura popolare americana, cui aderisce perfettamente un commento musicale fatto di ballate, ritmi e canzoni dell'ottocento: ricorda la fortuna che ebbero anche in America, nel secolo scorso, i diorami, georami e panorami di cui fu iniziatore il Daguerre. Il documentario è basato infatti su una serie ciclica di quadri dipinti nel* 1848 *da Benjamin Russell, nel corso di quattro anni di viaggi sulla baleniera Kutusoff. La sua pittura ingenua illustra il lungo viaggio, i paesi e porti toccati, la pesca delle balene con l'arpione. Il documentario di Storck, invece, presenta l'opera del pittore surrealista Félix Labisse, col metodo e la tecnica impiegati nel più noto* Monde di Paul Delvaux.

Detto il necessario dei migliori, vediamo in rapida corsa gli « *esclusi* »: Vincent Van Gogh: a Self Portrait *dell'americano Lou Hazam è girato senza risparmio sul luoghi del pittore. Si tratta di un lavoro diligente, quanto pedante e noioso.* Werner Gilles - Il pittore di Orfeo, *diretto dal Lamb, non illustra esaurientemente il pittore, che è ripreso di persona, e soprattutto il documentario non riesce a giustificarne abbastanza l'appellativo.* Delacroix *di Roland Anthony ha il maggiore motivo di interesse nel fatto che offre numerosi disegni inediti dell'artista.* Terra e fuoco, *presentato dalla Hungaro Film, è dedicato alla lavorazione della ceramica: ma il fatto tecnico passa in second'ordine per una serie di creazioni, a dire il vero, poco persuasive come risultato artistico. A carattere informativo sono* Arte messicana precolombiana *di Jaroslav Brzozowski e* Sapete che... *(su antiche medaglie e monete, ed anche su altri argomenti) di Lucijana Gulska, polacchi.* Les peintures de Roger Chastel *di Robert Laponjade ha un commento a volte un po' pretenzioso.* Birth of a Painting *di Russell Ford fa vedere la nascita di un quadro di Tom Vincent, ispirato dai ritmi di un*

complesso di jazz. Approach to Sculpture *di David Muir illustra attraverso la presentazione di sculture di artisti australiani e di altri paesi i princìpi fondamentali e le forme usate nella scultura moderna, mostrando come esse siano derivate, anche le più audaci, da idee al tempo stesso antiche e contemporanee. Nella seconda parte del film è presentata, in particolare, l'opera dell'australiano Clement Meadmere.* Loren Miciver *di Maryette Charlton segue la pittrice americana nelle sue scorribande per strada, dove raccoglie oggetti cui poi si ispirerà al cavalletto.* Art Heritage as Seen in the Metropolitan Museum of Art *è una storia dell'uomo, assai sbrigativa, vista attraverso le opere del Metropolitan Museum di New York. E' realizzato da Ben Gradus per la Caltex (California Texas Oil Corporation).* Il mondo a colori *di J. Lemnicki, polacco, è occasionato dalla Esposizione di disegni e pitture di bambini sul tema « Il mio paese », organizzata sotto il patrocinio dell'Unesco, Si sono visti documentari dello stesso tipo e argomento anche in altri paesi, fra cui l'Italia: ne ricordo uno di Elio Piccon e uno di Michele Gandin.*

MARIO VERDONE

* * *

La giuria della V Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia — composta da Paul Haesaerts (Belgio), presidente; Simone Gille Delafon (Francia), Ferenc Morenyi (Ungheria), Attilio Bertolucci (Italia), Aglauco Casadio (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO « LEONE DI SAN MARCO »: *Die Schleuse* di Harry Kramer (Germania occ.);

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: *La promenade enchantée* di Jean Barral (Francia);

TARGHE « LEONE DI SAN MARCO »: per i migliori film di categoria: pittura: *Maquet* di Fréderic Megret (Francia); scultura: *Barbara Hepworth* di John Read (Gran Bretagna); film didattico: *Il tesoro di Madhia* (t.l.) di A. Sulk (Cecoslovacchia); film biografico: *Duneyer de Segonzac* di Michel Bardo (Francia); architettura: non assegnata;

DIPLOMI SPECIALI: *Clemens August* di Carl Lamb (Germania occ.); *Kathe Kollwitz* di Giovanni Angella (Italia); *Whaler of New Bedford* di Francis Thompson (U.S.A.); *Le bonheur d'être aimée* di Henri Storck (Francia).

I documentari

L'« opera prima » di Fernaldo Di Giammatteo

La lunga marcia per Pechino è fra i documenti più interessanti sulla nascita della attuale repubblica cinese. E' *soltanto* un film di montaggio, è limitato anche nella disponibilità del materiale di repertorio, per forza di cose incompleto: l'ossatura non è infatti data che da due documentari sovietici — *Vittoria del popolo cinese* di Varlamov e *Cina Liberata* di Gherassimov — e da qualche documentario cinese. Ma alla fine l'opera ha una sua armonia e una costruzione autonoma. Di Giammatteo ha compiuto un lavoro attento, intelligente, minuzioso, credendo da un lato al grande rinnovamento che la rivoluzione comunista ha portato in Cina, e dall'altro alla forza e al valore delle immagini. Prima di, o addirittura *invece* che, un giudizio politico retrospettivo o proiettato nel futuro, sulle conseguenze e sulle vicende successive al primo tempo della rivoluzione, *La lunga marcia per Pechino* — che rappresenta avvenimenti di oltre dieci anni fa — contiene un giudizio spettacolare e umano sul significato corale che le tormentate vicende di anni di battaglia e di sacrifici assumono non solo nei confronti di una popolazione tanto numerosa e tanto tormentata quale quella cinese, ma anche nel passaggio da uno stato feudale a uno stato moderno, sia pure con tutte le difficoltà e con le aggravanti che a tali capovolgimenti si accompagnano. Le lacune, come ho accennato, sono lacune particolarmente di reperibilità di materiale di repertorio, così che il discorso risulta a volte un po' frammentario, altre volte un po' indiretto e dato per scontato quando invece sarebbe stato di estremo interesse approfondire le vicende di una cronaca, ancora assai recente, scottante e ricca di addentellati, proprio coi documenti e le testimonianze. La forza delle immagini è tale da scuotere e da incidere nel modo più vivo anche un argomento di genere storico e politico quale quello de *La lunga marcia per Pechino*, le immagini hanno da sole una autorevolezza assai rara. Ma è altrettanto vero che, oltre al montaggio, il commento aggiunge o toglie a ciò che si vede sempre una parte di realtà, di obiettività, di naturalezza. E' noto per esempio che documentari girati per una sorta di malsana autoglorificazione — un caso per tutti, la distruzione del ghetto di Varsavia — hanno valore poi quali terribili atti di accusa. In questo caso alcuni brani avevano un commento parlato e sonoro che Di Giammatteo ha rifatto, spesso riportando la materia non tanto all'opposto quanto in una più esatta dimensione morale. Da concetti a volte assolutistici, in alcuni casi è stato possibile ricavare temi contenenti una loro realtà e una loro esattezza, a patto però di smontare, anche nel « parlato », gli ele-

menti a disposizione. Lo smembramento, voglio dire, è stato assai ampio e ha toccato tutti gli aspetti formali del materiale. In un certo senso Di Giammatteo, dunque, è partito da zero, e se ha dato al discorso un originale respiro narrativo, è anche perché ha portato tutta una impronta personale, che ad esempio si manifesta nella asciuttezza della musica (curata da Fausto Ferri), del testo, delle voci, le quali rifuggono sia nel tono che nel significato da qualsiasi retorica e da una falsità comunque intesa, anche per merito dei due speaker, Nino Dal Fabbro e Giorgio Piazza. Quello di *La lunga marcia per Pechino* è in sostanza un contributo alla conoscenza e all'approfondimento dei popoli, allestito con serietà e con impegno, come è proprio delle migliori possibilità che il « genere » offre.

* * *

Maggiori ambizioni e, come spesso succede, assai minori risultati sono quelli di *L'italiano ha cinquant'anni* di Francamaria Trapani. L' « italiano » è Giorgio Albertazzi: mi rifiuto di credere che quella di *L'anno scorso a Marienbad* possa essere la massima prova cinematografica di questo attore, indubbiamente dotato di sensibilità e di acutezza e tuttora fra i più interessanti della scena italiana contemporanea. Comunque, nel film di Resnais, in un certo senso la sua maschera e il tipo della sua presenza servivano; qui il valore simbolico, sia pure proiettato su un diversa dimensione ambientale, è ancora più aleatorio e più disorganico. Il film manca, alla fine, di una chiara ragione d'essere, malgrado la regista abbia indubbie doti di osservazione e non sia priva di originalità di ispirazione. Ma la prova di oggi è frettolosa, parziale sotto l'aspetto informativo, culturalmente approssimativa e senza una chiara e conseguente presa di posizione. Il discorso di Francamaria Trapani avrebbe voluto avere risvolti di costume, al di là di un quadro puramente politico; ma l'indagine di costume, non da oggi, richiede una cura ancora maggiore, una capacità di sintesi e di equilibrio ancora più attenta di quella ispirata invece a angolazioni pregiudiziali e prive di quelle molteplici sfaccettature di cui in sostanza è fatta la vita.

GIACOMO GAMBETTI

I libri

LUIGI CHIARINI: *Arte e tecnica del film*, Bari, Laterza, Biblioteca di Cultura Contemporanea n. 569, 1962, pp. 213, L. 2.500.

Primo titolare di una cattedra universitaria sul cinema in Italia, Luigi Chiarini ha voluto giustamente rimeditare il lavoro di studioso che l'ha portato all'insegnamento pisano dando nuova sistemazione organica ai suoi scritti teorici. « Arte e tecnica del film » acquista pertanto il valore di una « summa » e come tale è da raccomandare a chiunque voglia fare il punto sul contributo chiariniano agli studi estetici che riguardano il film ed in genere a chiunque tali studi voglia proseguire o su di essi voglia comunque conoscere il punto più alto della ricerca sin qui eseguita in Italia. In questo senso, si può affermare che il Chiarini svolga dal lontano 1934 una sorta di opera aperta; impostati i temi nel suo primo libro, e data loro una prima sistemazione nei « Cinque capitoli sul film », egli è andato con i libri che seguirono aggiornando quei primi risultati e insieme correggendo e rivedendo alla luce delle obbiezioni mossegli o di verifiche successivamente compiute. Sicché la struttura base, ed anche il testo di alcune parti, si rimanda da libro a libro, ma il senso generale via via cresce d'importanza grazie alla continua chiarificazione d'uno studioso che legge e rilegge se stesso alla ricerca d'una definitiva essenzialità di pensiero. Mentre mi riprometto di analizzare con l'ampiezza che merita l'opera teorica del Chiarini nell'ultimo trentennio in uno studio che sta per vedere la luce su questa stessa rivista, converrà intanto segnalare i temi e le tesi di questo volume.

« Arte tecnica del film » si rifà a « Il film nei problemi dell'arte » del 1949, di cui riprende tutta la seconda parte, dedicata alla tecnica, ma la pone come prima (« la tecnica è un antecedente dell'arte », secondo le tesi idealiste) e vi aggiunge un capitoletto sul soggetto. Nella seconda, invece, tratta dei rapporti fra il film e le arti, ripigliando da « Il film nella battaglia delle idee » del '54 il suo fondamentale saggio su « Film e spettacolo », da « Cinema e teatro » (curato da Giovanni Calendoli per la Mostra di Venezia nel '57) « Film e teatro », mentre « Film e arti figurative » è la voce « Cinematografia » dell'Enciclopedia universale dell'arte. Inedito risulta l'ultimo capitolo, « Film e narrativa ». Vediamo le principali novità della parte sulla tecnica; oltre al capitoletto sul soggetto, che sfata il vecchio pregiudizio che ci voglia un buon soggetto per fare un buon film (tema che era già in « Cinematografo » del 1934), rivendicando l'unità dell'opera d'arte, in cui, mancando una fase

« creativa » distinta da una « realizzativa » è impossibile avere da una parte un « buon » soggetto e dall'altra un « cattivo » film, interessanti sono gli sviluppi dell'indagine sull'inquadratura. Rispetto al libro del '49 è sviluppata l'idea d'un valore, oltreché spaziale, anche temporale dell'inquadratura (p. 70). « La coesistenza dei due valori — spaziale e temporale — nell'inquadratura fa sì che questa, a differenza di quanto avviene per la fotografia, possa essere oltre che fissa e statica anche mobile e dinamica ». Tuttavia sono sempre i valori spaziali quelli determinanti in quanto, assieme a quelli prospettici, compositivi e luministici « dànno il risultato figurativo » (p. 71). L'inquadratura è l'analogo della parola rispetto al periodo e pertanto « appare chiaro perché essa sia considerata dai teorici uno degli elementi dello « specifico filmico » (p. 71). L'inquadratura, insomma, è la base del film, ed « il cinema comincia ... ad articolarsi come linguaggio quando l'inquadratura assume espressività artistica ». D'altra parte, il cinema sonoro non modifica la natura figurativa dell'arte del film, sicché « l'aspetto figurativo ... rimane predominante » e dunque « attraverso l'inquadratura », anche col sonoro, « si rivela già la personalità del regista » (p. 72). Ampliata è l'analisi dei movimenti di macchina, i quali « ristabiliscono nel film, dove tempo e spazio sono idealizzati dal montaggio, la continuità temporale e spaziale » (p. 74). e delle dissolvenze, che hanno per analogia la funzione « della punteggiatura e della suddivisione in paragrafi e capitoli nel romanzo » (p. 79). Di particolare interesse le nuove pagine dedicate ai dialoghi, ed in particolare l'analisi della differenza fra dialogo teatrale e dialogo cinematografico e l'impostazione del problema, in rapporto a tale differenza, dell'adattamento allo schermo di drammi teatrali. Sull'attore, i cui problemi il Chiarini ha a più riprese affrontato, il testo è più o meno quello conosciuto, con aggiornamenti riguardanti le teorie di Brecht e di Sartre e una ulteriore messa a punto sulla collaborazione fra attore e regista. Utile è la lunga nota sull'evoluzione del concetto di fotogenia, rispetto all'accezione di Canudo e di Delluc alle quali si fermava l'Aristarco nella sua « Storia delle teoriche ».

La parte che più interessa, tuttavia, è quella dedicata al « film e le arti », che va integrata con il saggio introduttivo al volume, che costituisce una « storia in nuce » delle poetiche del film, in velata polemica con l'impostazione data dall'Aristarco al suo libro. Il Chiarini sembra oggi, più che l'assertore polemico d'un sistema — come agli inizi — il « moderatore » del dibattito estetico fra le due più diffuse tendenze, la idealistica e la marxista, col ruolo, ci sembra, del difensore di quanto di valido l'idealismo ha dato alla estetica italiana in contrapposizione al fermo diniego di gran parte dei marxisti; dei quali accoglie alcuni insegnamenti di Gramsci, alcune tesi del Della Volpe, rimanendo però nel complesso estraneo alla filosofia ed al metodo del marxismo. (Le polemiche con Barbaro e con Aristarco non sono casuali; qui si vedano anche i rilievi sulle contraddizioni di Balázs e di Lukacs). Così, rispetto ad un trentennio fa, egli denota una maggiore comprensione per l'apporto crociano. Nel « Film nella battaglia delle idee », ad esempio, egli scriveva ad un certo punto: « La comprensione del fatto filmico come fatto artistico resta... assai difficile a quanti *si muovono entro* le colonne d'Ercole dell'estetica crociana » (p. 36); oggi, corregge: « La comprensione del fatto filmico come fatto artistico resta... assai difficile a quanti

pongono colonne d'Ercole all'estetica crociana » (p. 153). In generale, mi sembra che di libro in libro il Chiarini, che è per natura un polemista e per giunta assai abile, vada imponendosi una misura pacata e raggiungendo una capacità di comprensione per le posizioni altrui che mette maggiormente in luce i risultati d'una stagione di indagine felice, anche quando contestabile nelle singole conclusioni. Dei risultati più recenti fornisce documento il capitolo su film e narrativa, dove si respinge l'accostamento — fatto anche di recente dall'Aristarco — fra film e romanzo, basandosi sulla fondamentale differenza fra l'immagine e la parola (p. 261), anche sulla scorta di considerazioni del Ragghianti. All'Aristarco il Chiarini oppone la necessità — « comunque si risolva il problema filosofico dell'arte » — di non trascurare « i differenti linguaggi artistici così come sono andati storicamente determinandosi nelle opere » (p. 269), e a tal fine polemizza sulla inconsistente affermazione di « gran parte della critica marxista » che quando uscì *Senso* scrisse che esso « segnava il passaggio del cinema italiano dal naturalismo al realismo. E naturalisti sarebbero stati *Paisà, Umberto D, La terra trema* ecc., in cui le persone anche se non divengono personaggi in senso letterario, rispecchiano la realtà nei loro volti, nelle loro azioni quotidiane, nel loro rapporto con la natura e le cose, che non sono mai « nature morte » (p. 269). L'equivoco sul preteso realismo di certo film letterario nel senso peggiore porta, ad esempio, per il Chiarini a far sì che molti abbiano sopravvalutato *Non uccidere* che è solo « un film di mestiere, anche se a tratti nobile, comunque senza nessuna finezza artistica ». Film e romanzo, dice l'A., non sono entrambi racconto, perché « il racconto presuppone il diaframma del narratore tra i fatti avvenuti... e colui o coloro che ne vengono a conoscenza » (p. 277), cosa che non avviene nel film dove « la presenza dell'autore è un fatto puramente stilistico (avvertibile solo sul piano dell'analisi estetica) » (p. 281). A tal fine, sono utili i riferimenti a due confronti: la sceneggiatura (in questo caso un vero romanzo a sé) del *Posto delle fragole* di Bergman e il film, in questo caso versione a tratti faticosa per la difficoltà del diverso linguaggio, nonché il romanzo di Norris « MacTegue » ed il film di Stroheim *Greed*. Film e romanzo si diversificano inoltre nel personaggio, a cui nel film, che è di natura figurativa, mancherebbe la dimensione psicologica, e nell'immagine, perché una cosa è l'immagine diretta del film ed altra, e per sua natura diversa, quella suggerita con parole dal narratore. Impossibile riassumere più a lungo gli altri punti di questa ricerca che è tra gli studi più autorevoli del Chiarini e che per alcuni versi può davvero considerarsi definitivo, degna conclusione d'un libro che è frutto di ragionamento acuto e coerente e di frequentazione costante con le opere dell'arte, non solo dell'arte del film.

ERNESTO G. LAURA

ALBERTO DEL MONTE: *Breve storia del romanzo poliziesco*, Biblioteca di Cultura Moderna n. 568, Bari, Laterza, 1962, Lire 2.500.

Quanto si sia mossa la nostra cultura in questi anni è dimostrato anche dal fatto che una collana che fu ispirata da Benedetto Croce ospiti oggi ciò che il Maestro avrebbe senz'altro considerato un assurdo: la storia di un genere letterario. Un altro fatto testimonia dei tempi, e cioè che il genere in questione è il romanzo poliziesco, vale a dire un filone della

narrativa popolare che fino a qualche anno fa molti critici guardavano con disdegnosa alterigia e, terzo ed ultimo, che autore non ne sia il solito « patito », entusiasta delle sue letture quanto culturalmente sprovveduto, ma un professore universitario, ordinario di filologia romanza all'Università di Cagliari.

Non conosco le analoghe « storie » che già hanno visto la luce in passato negli Stati Uniti ed in Francia, ma i nomi degli autori fanno pensare ad opere quanto si vuole scrupolose nell'informare ma deboli dal punto di vista d'un inquadramento culturale del singolare fenomeno d'un tipo di narrativa che ha saputo rinnovarsi negli anni senza perdere il favore di milioni di lettori (e che, a differenza della letteratura propriamente « popolare », non annovera solo lettori incolti, anzi è seguita, per gli autori che valgono ovviamente, anche da « élites » qualificate). Il punto di congiunzione fra favore di massa ed interessi intellettuali può essere costituito da una serie di elementi. Non è casuale, certo, che un gran numero di scrittori « gialli » si scoprano essere, sotto il velo dello pseudonimo, poeti, critici d'arte, storici e via dicendo.

Il Del Monte dichiara che la prima idea di scrivere questo libro gli nacque mentre studiava il romanzo picaresco spagnolo e insieme leggeva i romanzi « gialli » di Chandler, « che alla letteratura picaresca riallaccia il romanzo poliziesco ».

La tesi che sta alla base del libro è che il genere poliziesco sia un'espressione del conflitto fra irrazionalismo e razionalismo, acuitosi nei secoli XVIII e XIX, e che sia collegato alla divulgazione scientifica e all'evoluzione della polizia e dell'amministrazione della giustizia (p. 14). Altro termine di quel conflitto fu il « Tale of Terror » anglosassone, che costituiva la faccia irrazionalistica dei tempi come il romanzo poliziesco ne costituiva quella razionalistica. Ma se è la esaltazione della ragione a favorire lo sviluppo del genere, non va confuso col romanzo poliziesco la semplice « storia misteriosa » o « storia criminale »: il poliziesco è genuinamente tale quando si fonda sulla « detection », e cioè sulla indagine attraverso cui la mente d'un investigatore, valendosi delle risorse dell'intelligenza, dipana un mistero dandogli una soluzione logica e conseguente. Il Del Monte fa perciò rapida giustizia dei numerosi « antesignani » del genere che gli appassionati eruditi han voluto trovare un po' dovunque, da Erodoto ai libri dell'Antico Testamento: anche se nella letteratura dell'antichità è presente qualche esempio di « detection » diverso è il contesto culturale, diverso l'obbiettivo e l'interesse degli autori per poter andare al di là di un vago richiamo (il che non toglie che in un succoso capitoletto il Del Monte ripercorra alcuni di questi classici, restituendoci alla memoria alcuni suggestivi esempi di indagine). Egli esamina poi gli antecedenti illuministici e le componenti romantiche del genere fino a fissare in Edgar Poe la figura centrale di scrittore caposcuola, di chi, cioè, raccolse, fece proprii e risolse in unità i molteplici elementi che vivevano dispersivamente prima di lui e delle sue tre novelle imperniate sul personaggio di Dupin. Successivamente l'indagine storica del Del Monte segue il sorgere ed il significato del « feuilleton » in Francia (Ponson du Terrail) e del « sensation novel » in Gran Bretagna (Wilkie Collins), per soffermarsi poi a lungo su Emile Gaboriau, che applica con immenso successo al poliziesco la lezione realistica di Balzac, e su sir Arthur Conan

Doyle che con Sherlock Holmes dà un volto agli ideali positivistici del suo tempo. Assai diffusa anche la parte che l'autore dedica agli scrittori più recenti (anche se spesso cade negli inutili elenchi di nomi). Edgar Wallace, che a distanza di tanti anni (è morto all'inizio del '32) è tuttora largamente ristampato in tutto il mondo e che tuttora ispira numerosi film di varie nazioni, è sbrigativamente liquidato in due paginette: giusto metterne in luce la banalità di stile e l'edulcorata ingenuità, ma un successo così massicciamente persistente (quando la cosiddetta letteratura amena a lui contemporanea è tramontata da un pezzo) non ci sembra sufficientemente spiegato dall'autore, laddove, anziché stroncare l'inesistente « scrittore », avrebbe fatto meglio ad evidenziare i termini di gusto e di costume che ne garantiscono la sopravvivenza nel successo, termini i quali sono congeniali al tipo di indagine più sociologica che critica del Del Monte. Per contro, ci sembra che l'Autore sopravvaluti la Christie, la cui opera « priva di ogni sentimentalismo e aderente alla mutevole realtà della commedia umana... risulta non solo anticonformista e spregiudicata, ma lievitata di una genuina e dolente umanità: i misteri delle sue vicende si risolvono in definitiva nell'unico mistero della creatura umana, fragile e corrotta, ma anche illuminata di una indistruttibile vitalità » (p. 181). Da un punto di vista sostanziale, di valori letterari, il Del Monte ci sembra apprezzi giustamente l'opera di Rex Stout, i cui romanzi « si risolvono quasi completamente nella rappresentazione fra ironica e cordiale » di Nero Wolfe, e dei rapporti col suo aiutante, il cuoco, il giardiniere, sicché « sono generalmente dei *divertissements* arguti ed estrosi, affollati di sapide caricature, composti in uno stile pieno d'umorismo, e appaiono quasi intelligenti mistificazioni del genere poliziesco » (p. 197). Sempre sul piano, eccezionale rispetto agli interessi del libro, dei valori letterari, l'autore dà anche un positivo giudizio di Ellery Queen, abilissimo inventore di misteri in una cornice di elegante intellettualismo che però non appanna uno stile che possiede « doti di semplicità, di scorrevolezza, di disinvoltura » (p. 200). Al Del Monte non è sfuggito di Queen « Il villaggio di vetro » (« The Glass Village ») che nelle apparenze d'un mistero consueto svolge un'indagine assai penetrante della provincia americana.

Nell'ultima parte del suo studio l'autore si sofferma sull' « hard-boiled novel », cioè sul romanzo poliziesco basato sull'azione anziché sull'inchiesta, e che, pur avendo diversi precedenti, diventa degno d'attenzione con Dashiell Hammett alla fine dei « roaring twenties ». Il Del Monte contesta, a questo proposito, il luogo comune secondo il quale la « novità » dell'« hard-boiled novel » sarebbe consistita soltanto nella sostituzione, alla « detection », della violenza, della « suspense ». « L'innovazione dello Hammett », egli afferma, « fu quella di fare del romanzo poliziesco uno strumento di rappresentazione realistica e principalmente di denuncia sociale. Il suo realismo consiste infatti nella descrizione di determinati aspetti della società contemporanea da una prospettiva pessimistica. In ciò egli interpretava un'esigenza peculiare agli anni in cui si svolse la sua attività letteraria » (p. 211) e ricorda come proprio da un romanzo di Hammett, *City Streets* (1931) sia iniziato anche sullo schermo il ciclo dei film gangsteristici.

In altri capitoli il Del Monte segue

gli sviluppi del poliziesco in Francia, dove si sofferma a lungo su Simenon e sulla coppia Boileau-Narcejac (di quest'ultimo segnala una « Esthétique du roman policier » del '47 che giudica inaccettabile metodologicamente ma « sollecita di finissime intuizioni »), ed in Italia. Nel complesso, l'opera si colloca fra le indispensabili, come tutte quelle che per prime mettono ordine in una materia apparentemente facile ed in realtà viziata da un lato dalle sopravvalutazioni degli appassionati e dall'altra dall'ingiusto oblio d'una cultura che solo ora va riscoprendo con l'arte popolare una occasione non indifferente di penetrazione nelle ragioni e nei motivi del nostro tempo. Perciò il libro fa onore alla illustre collana che lo ospita. Ci si può solo augurare che in una prossima edizione l'autore meglio dispieghi i capitoli sui viventi, che spesso risultano, come s'è accennato più sopra, eccessivamente affastellati di nomi e di titoli. Il libro è di somma utilità per lo studioso di cinema, date le connessioni fra sviluppo del poliziesco-libro e del poliziesco-film che, del resto, l'autore mette sempre in luce dimostrando una buona informazione sulla storia del film.

ERNESTO G. LAURA

LIBRI RICEVUTI

ALFONSO ORTIZ PALMA: *Ritmos y rimas*, México D.F., Ediciones del Ateneo Nacional de Arte de Mexico.

ALFONSO ORTIZ PALMA: *Netzahualcoyotl*, Colleccion historica n. 1, serie Teatro, Mexico D.F.

ALFONSO ORTIZ PALMA: *Clarinada*, Colleccion historica n. 5, serie Teatro, Mexico D.F.

Jean Renoir, « Premier plan », numéro special (22-23-24), Lyon, 1962, pp. 408.

CENTRO SAN FEDELE DELLO SPETTACOLO (a cura di): *Schedario cinematografico*, Milano, 1962.

Film usciti a Roma dal 1. al 31-V-1962

a cura di ROBERTO CHITI

Alberto il marmittone; *già*: La scapolo (riedizione).
All'armi siam fascisti!
Anello di fuoco, L' - v. *Ring of Fire.*
Apaches in agguato - v. *Six Black Horses.*
Appartamento dello scapolo, L' - v. *Bachelor Flat.*
Arrivano i dollari (riedizione).
Assedio delle sette frecce, L' - v. *Escape from For Bravo* (riedizione).
Astronauti per forza - v. *The Road to Hong Kong.*
Avamposto degli uomini perduti, L' - v. *Only the Valiant* (riedizione).
Beau Serge, Le - v. *Le beau Serge.*
Benito Mussolini.
Cavalieri del Nord Ovest, I - v. *She Wore a Yellow Ribon* (riedizione).
Chiave del mistero, La - v. *Clue of the New Pin.*
Cico Pepe e l'allegra brigata.
Colpo gobbo all'italiana.
Comandante del Flying Moon, Il - v. *Back to God's Country* (riedizione).
Delitto per due - v. *Partners in Crime.*
Drakut il vendicatore.
Educazione sentimentale, L' - v. *L'éducation sentimentale* 61.
Estate e fumo - v. *Summer and Smoke.*
F.B.I. contro Dr. Mabuse - v. *Im stahlnetz der dr. Mabuse.*
Furia umana, La - v. *White Heat* (riedizione).
Gang, La - v. *The Racket* (riedizione).
Grande caldo, Il - v. *The Big Heat* (riedizione).
Invasori della base spaziale, Gli - v. *Kotetsu no kyojin.*
Italiano ha 50 anni, L'.
Lunga strada per Pechino, La.
Maschera e l'incubo, La - v. *The Mask.*
Minorenni bruciate - v. *Detournement de mineurs.*
Monaca di Monza, La.
Mondo caldo di notte.
Noi di Kronstadt - v. *My iz Kronstadt.*
Notte delle jene, La - v. *Thirteen West Street.*
Notti bianche, Le (riedizione).
800 leghe sull'Amazzonia - v. 800 *legues por el Amazonas* o *La jangada.*
Pastasciutta nel deserto.
Pesci d'oro e bikini d'argento.
Pirati del Fiume Rosso, I - *v. The Pirates of Blood River.*
Pugno di fango, Un - v. *Claudelle English.*
Qualcosa che scotta - v. *Susan Slade.*
Quartetto d'invasione - v. *Invasion Quartet.*
Quello che spara per primo - v. *Un nommé La Rocca.*
Re dei falsari, Il - v. *Le Cave se rebiffe.*
Scapolo in Paradiso, Uno - v. *Bachelor in Paradise.*
Silvestro pirata lesto.
Suspense - v. *The Innocents.*
Tempeste sull'Asia - v. *Potomok Cinghis-Chana.*
Trappola di ghiaccio, La - v. *Nikki, Wild Dog of the North.*
Tre Moschettieri, I e La vendetta dei Moschettieri - v. *Les trois Mousquetaires.*
Tuo corpo brucia, Il - v. *Susanne.*
Vendetta dei Moschettieri, La - v. *Les trois Mousquetaires.*
23 passi dal delitto - v. 23 *Paces to Baker Street* (riedizione).
Yamato il grande Samurai - v. *Aru kengo no shogai.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
Il giudizio è stato redatto da Leonardo Autera.

ALL'ARMI SIAM FASCISTI! — **r.** e **sc.**: Lino Del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché - **comm.**: Franco Fortini - **voci**: Gian Carlo Sbraglia, Emilio Cigoli, Nando Gazzolo - **f.**: operatori varî dei cinegiornali e dei fronti di guerra - **m.**: Egisto Macchi - **mo.**: Georgy Urschitz - **p.**: Universale Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Globe.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti nel n. 5, 1962 (*I documentari*).

ARU KENGO NO SHOGAI (Yamato il grande Samurai) — **r.**: Hiroshi Inagaki - **int.**: Yoko Tsukasa, Toshiro Mifune, Kioko Kagawa, Koji Tsuruta, Takashi Shimura - **p.**: Toho Company in Tohoscope e in Agfacolor stampato in Ferraniacolor - **o.**: Giappone, 1959 - **d.**: regionale.

BACHELOR FLAT (L'appartamento dello scapolo) — **r.**: Frank Tashlin.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati nel prossimo numero.

BACHELOR IN PARADISE (Uno scapolo in Paradiso) — **r.**: Jack Arnold - **s.**: Vera Caspary - **sc.**: Valentine Davies, Hal Kanter - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Joseph Ruttenbemg - **m.**: Henry Mancini - **scg.**: George W. Davis, Hans Peters - **c.**: Helen Rose - **mo.**: Richard W. Farrell - **int.**: Bob Hope (Adam J Niles), Lana Turner (Rosemary Howard), Janis Paige (Dolores Jynson), Don Porter (Jynson), Paula Prentiss (Linda Dalavane), Jim Hutton (Larry Delavane), Virginia Grey (Camille Quinlaw), Rita Shaw (signora Brown), John McGiver (Austin Palfrey), Agnes Moorehead (giudice Peterson), Clinton Sundberg (Rodney Jones), Florence Sundstrom (signora Pickering), Alan Hewitt (Blackett) - **p.**: Ted Richmond per la M.G.M.-Ted Richmond Prod. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: M.G.M.

BEAU SERGE, Le (Le beau Serge) — **r.**: Claude Chabrol - **s.** e **sc.**: C. Chabrol - **f.**: Henri Decae - **m.**: Emile Delpierre - **scg.**: naturale - **mo.**: Jacques Gaillard - **cons. tecn.**: Jean-Paul Sassy - **int.**: Gérard Blain (Serge) Jean-Claude Brialy (François), Michèle Méritz (Yvonne), Bernadette Lafont (Marie), Claude Cerval (il curato), Jeanne Perez, Edmond Beauchamp, André Dino, Michel Creuze, Géo Levrot, Claude Chabrol - **p.**: Ajym Films - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di Tino Ranieri nel n. 9, 1958 (*Locarno*).

BENITO MUSSOLINI — **r.**: Pasquale Prunas - **superv.**: Roberto Rossellini - **comm.**: Enzo Biagi, Sergio Zavoli - **f.**: operatori varî dei cinegiornali e dei fronti di guerra - **m.**: Roberto Nicolosi - **mo.**: Romeo Ciatti - **p.**: Etrusca Film-Galatea Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Unidis.

Vedere recensione di G. Gambetti nel n. 5, 1962 (*I documentari*).

CAVE SE REBIFFE, Le (Il re dei falsari) — **r.**: Gilles Grangier - **s.**: dal romanzo omonimo di Albert Simonin - **sc.**: A. Simonin, G. Grangier, Michel Audiard - **f.**: Louis Page - **m.**: Francis Lemarque, Michel Legrand - **scg.**: Jacques Colombier - **mo.**: Jacqueline Thiédot - **int.**: Jean Gabin (Ferdinand Maréchal detto «Dabe»), Martine Carol (Solange), Frank Villard (Eric Masson), Bernard Blier (Charles Le Picard), Françoise Rosay (madame Pauline), Antoine Balpêtré (Lucas), Maurice Biraud (Robert Midot), Ginette Leclerc, Clara Gansard, Albert Dinan, Gérard Buhr, Heinrich Gretler, Lisa Jouvet, Gabriel Gobin, Robert Dalban, Jacques Marin, Paul Faivre, Hélène Dieudonné, Claude Ivry, René Hell, Max Doria, Charles Bouillaud, Albert Michel, Antonio Ramirez, Marcel Charvey, Jean Moulart - **p.**: Cité Films-Jacques Bar / Compagnia Cinematografia Mondiale - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: M.G.M.

CICO PEPE E L'ALLEGRA BRIGATA — Programma composto da 7 brevi film a colori: 4 italiani di disegni animati prodotti dalla Corona Cinematografica: **Z-15 pilota spaziale, Toni lupo di mare, Cavallo per forza** e **Cico Pepe e Nico nel castello incantato** e 3 cecoslovacchi di pupazzi animati della Ceskoslovenski Film: **Tik Tok vulcanello burlone** (Fikmik, 1957) di Jan Karpas, **Bici e Baci gattini vivaci** (Kote) di Milos Makovec e **Canto della prateria** (Ari Prerie, 1950) di Jirí Trnka e Jan Karpas - **o. del coord. ital.**: 1959 - **d.**: Rank.

CLAUDELLE INGLISH (Un pugno di fango) — **r.**: Gordon Douglas - **s.**: dal romanzo omonimo di Erskine Caldwell - **sc.**: Leonard Freeman - **f.**: Ralph Woolsey - **m.**: Howard Jackson - **int.**: Diane McBain (Claudelle Inglish), Ar-

thur Kennedy (Clyde Inglish), Will Hutchins (Dennis Peasly), Constance Ford (Jessie Inglish), Claude Akins (S.T. Crawford), Frank Overton (Harley Peasly), Chad Everett (Linn Varner), Robert Colbert (Rip Guyler), James Bell (Josh), Ford Rainey (rev. Armstrong), Robert Logan (Charles Henry), Jan Stine, Hope Summers - **p.**: Leonard Freeman per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Warner Bros.

CLUE OF THE NEW PIN (La chiave del mistero) — Fa parte del film **I GIALLI DI EDGAR WALLACE N° 2** — **r.**: Allan Davis - **s.**: da un romanzo di Edgar Wallace - **sc.**: Philip Mackie - **f.**: Bert Mason - **m.**: Ron Goodwin - **scg.**: Peter Mullins - **mo.**: Anne Barker - **int.**: Paul Daneman (Rex Lander), Bernard Archard (sovrintendente Carver), James Villiers (Tab Holland), Catherine Woodville (Jane Ardfern), Clive Morton (Ramsey Brown), Wolfe Morris (Yeh Ling), David Horne (John Trasmere), Leslie Sands (Serg. Harris), Ruth Kettlewell (signora Rushby), Maudie Edwards (ragazza del bar), Alex Gallier, Stephen Zammit, Julian Forbes, Tony Wall, Arch Taylor, Julie Shearing - **p.**: Jack Greenwood per la Merton Park - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Rank.

COLPO GOBBO ALL'ITALIANA — **r.**: Lucio Fulci - **s.**: Mario Carotenuto - **sc.**: Corbucci, Grimaldi, Costa - **f.**: Alfio Contini - **m.**: Piero Umiliani, Gianni Meccia - **scg.**: Franco Fontana - **int.**: Mario Carotenuto, Andrea Checchi, Helen Chanel, Gina Rovere, Gabriele Antonini, Aroldo Tieri, Ombretta Colli, Marisa Merlini, Gino Bramieri, Burt Nelson, Ugo Ferraretti, Jole Fierro - **p.**: Mira Film-Marcus Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

DETOURNEMENT DE MINEURS (Minorenni bruciate) — **r.**: Walter Kapps - **s. e sc.**: Pierre Chichério - **dial.**: Bernard Dimey - **f.**: Jacques Klein - **m.**: Michel Magne - **scg.**: Claude Bouxin - **mo.**: Françoise Diot - **int.**: Frank Villard (Daniel Girard), Louis Seigner (fotografo Max), Hélène Chancel (Christiane Lambert), Nathalie Nattier (Mischka), Robert Burnier (Lambert), Maria Vincent (Conchita), Michel Roux (Jean), Josette Demay, Madeleine Barbulée, Yvette Sautereau, Gib Grossac - **p.**: Horizons Cinématographiques - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: regionale.

DRAKUT IL VENDICATORE — **r.**: Luigi Capuano - **s.**: Nino Stresa - **sc.**: N. Stresa, Italo De Tuddo, Roberto Gianviti - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Sergio Pesce - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Alfredo Montori - **mo.**: Antonietta Zita - **c.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni - **int.**: Burt Nelson (Drakut), Wandisa Guida (Irina), Alberto Lupo (granduca Atanasio), Moira Orfei (Edmea), Walter Barnes, Grazia Maria Spina, Mario Petri, Franco Fantasia, Carla Calò, Rosalia Maggio, Ugo Sasso, Elio Crovetto, Massimo Carocci, Gianni Baghino - **p.**: Ferdinando Felicioni per la Jonia Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

ÉDUCATION SENTIMENTALE 61, L' (L'educazione sentimentale) — **r.**: Alexandre Astruc.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati nel prossimo numero.

GIALLI DI EDGAR WALLACE N° 2, I — E' formato da due film: **PARTNERS IN CRIME (Delitto per due)** e **CLUE OF THE NEW PIN (La chiave del mistero)** (vedi).

IM STAHLNETZ DES DR. MABUSE (F.B.I. contro Dr. Mabuse) — **r.**: Harald Reinl - **s. e sc.**: Ladislas Fodor, Marc Behm - **f.**: Karl Loeb - **m.**: Peter Sandloff - **scg.**: Otto Erdmann, Hans Jürgen Kiebach - **mo.**: Hermann Haller - **c.**: Gisela Nixford - **int.**: Gert Froebe (ispettore Lohmann), Dahlia Lavi (Maria Sabrehm), Lex Barker (Joe Como), Fausto Tozzi (direttore penitenziario), Laura Solari (madame Pizarro), Rudolf Forster (Prof. Sabrehm), Rudolf Fernau (pastore Briefenstein), Werner Peters (Böhmler), Lou Seitz (Signora Lohmann), Albert Bessler (Trödler), Ady Berber (Sandro), Henri Coubet (cieco), Joachim Mock (Voss), Wolfgang Preiss (Mabuse), Alexandre Engel, Jean Roger Caussimon, Zev Berlinski - **p.**: C.C.C.-Criterion - **o.**: Germania Occ., 1961 - **d.**: regionale.

THE INNOCENTS (Suspense) — **r.**: Jack Clayton.

Vedere giudizio di Morando Morandini e dati nel n. 5, 1962 (Cannes).

INVASION QUARTET (Quartetto d'invasione) — **r.**: Jay Lewis - **s.**: Nor-

man Collins - **sc.**: Jack Trevor Story, John Briley - **f.**: Geoffrey Faithfull, Gerald Moss - **m.**: Ron Goodwin - **scg.**: Elliott Scott - **e. s.**: Tom Howard - **mo.**: Ernest Walter - **int.**: Bill Travers (Freddie Oppenheimer), Spike Milligan (Godfrey Priingle), Gregoire Aslan (Debrie), John Le Mesurier (il colonnello), Thorley Walters (Cummings), Maurice Denham (dottor Barker), Thelma Ruby (la capo-infermiera), Millicent Martin (Kay), Cyril Luckham (col. Harbottle), Bill Mervyn (ufficiale di marina), John Wood (ufficiale di guardia), Alexander Archdale (Brigadiere), Bernard Hunter (ufficiale addetto ai codici), Eric Sykes (capobanda musicale), David Lander (il capo del «maquis») - **p.**: Ronald Kinnoch per la M.G.M. - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: M.G.M.

ITALIANO HA 50 ANNI, L' — **r.** e **p.**: Francamaria Trapani - **s.** e **sc.**: Franco Rispoli - **f.**: Giorgio Orsini (riprese in teatro di posa) e operatori varii di attualità - **m.**: Gino Peguri - **mo.**: Françoise Godin (alias Francamaria Trapani) - **superv. mo.**: Fausto Flammini - **int.**: Giorgio Albertazzi - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di G. Gambetti in questo numero (I documentari).

KOTETSU NO KYOJIN (Gli invasori della base spaziale) — Terzo episodio del serial «SUPER GIANT» — **r.**: Teruo Ishii - **s.**: Shinsuke Negishi - **sc.**: Ichiro Miyagawa - **f.**: Hiroshi Suzuki - **int.**: Ken Utsui, Junko Ikeuchi, William Coores, Steve Miller, Jack Lewis - **p.**: Shin Toho Co. - **o.**: Giappone, 1957 - **d.**: Filmar (regionale).

LUNGA STRADA PER PECHINO, La — **r.** e **sc.**: Fernaldo Di Giammatteo - **voci**: Nino Dal Fabbro, Giorgio Piazza - **m.**: Fausto Ferri - **mo.**: Carlo Catena, Carlo Ruggeri - **p.**: Egisto Cappellini per la Cinelatina - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Cinelatina (regionale).

Vedere recensione di G. Gambetti in questo numero (I documentari).

MASK, The (La maschera e l'incubo) — **r.**: Julian Roffman - **s.** e **sc.**: Frank Taubes, Sandy Haber, Delessert - **f.**: Herbert S. Alpert - **m.**: Louis Applebaum - **m. elettronica**: Myron Schaeffer - **scg.**: David Ballau, Hugh Wuethrich - **sequenze sogni**: Slavko Vorkapich - **e. f. s.**: James Gordon - **mo.**: Stephen Timar - **cor.**: Don Gillies - **int.**: Paul Stevens (dott. Allan Barnes), Claudette Nevins (Pamela Albright), Bill Walker (ten. Martin), Anne Collings (miss Goodwrich), Martin Lavut (Michael Radin), Norman Ettlinger (prof. Quincy), Leo Leyden (dott Soames, direttore museo), Eleanor Beecroft (signora Kelly), William Bryden (Anderson), Jim Moran (lui stesso), Paul Nevins (il demonio con la maschera), Alfie Scopp, Ray Lawlor, Stephen Appleby, Nancy Island, Rudi Linshsten - **p.**: Julian Roffman, Jean Lenauer, Yvonne Taylor per la Beaver-Champion - **o.**: Canada, 1961 - **d.**: Warner Bros.

MONACA DI MONZA, La — **r.**: Carmine Gallone - **s.** e **sc.**: Lucia Drudi Demby, Giuseppe Mangione, C. Gallone, da documenti dell'epoca - **f.**: Tonino Delli Colli - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Franco Lolli - **c.**: Dina di Bari - **mo.**: Nicolò Lazzari - **int.**: Giovanna Ralli (Virginia De Leyva), Gabriele Ferzetti (Giampaolo Osio), Mario Feliciani (don Martino De Leyva), Lilla Brignone (Donna Marianna), Gino Cervi (cardinale Borromeo), Emma Gramatica (badessa anziana), Evi Maltagliati (badessa Imbersego), Elisa Cegani (suora portinaia), Corrado Pani (Molteno), Giulia Rubini (conversa Benedetta), Rosy Mazzacurati (conversa Ottavia), Fosco Giachetti (monsignor Barca), Helen Chanel (Caterina), Alberto Lupo (il giudice), Lia Zoppelli (la governante), Sandro Pistolini (Lorenzo), Robert Porte (Carlo), Luciano Pigozzi, Piero Pastore, Renato Terra, Mario Meniconi - **p.**: Globe Films International-Produzione Gallone / Paris Elysées Films - **o.**: Italia-Francia, 1962 - **d.**: Globe.

MONDO CALDO DI NOTTE — **r.**, **s.** e **sc.**: Renzo Russo - **f.** (Eastmancolor): Aldo Greci - **m.**: Armando Sciascia - **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: Bruno Mattei - **int.**: Mac Ronay, Berta Rosen, Brigitte and Paul, Carol Carter, Elly Sandors, Little Tony, Wanda Roti ed altri numeri internazionali di varietà - **p.**: I.C.D. - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

MY IZ KRONSTADT (Noi di Kronstadt) — **r.**: Yefim Dzigan - **collab. r.**: G. Berezko - **s.** e **sc.**: Vsevolod Vishnevsky - **f.**: N. Naumov-Strazh - **m.**: Nikolai

Kryukov - **scg.**: Vladimir Yegorov - **int.**: Vasili Zaichikov, Grigori Bushuyev, Oleg Zhakov, Raisa Yesipova, P. Kirillov - **p.**: Mosfilm - **o.**: URSS, 1936 - **d.**: Cinelatina (regionale).

NIKKI, WILD DOG OF THE NORTH (La trappola di ghiaccio) — **r.**: Jack Couffer, Don Haldane - **s.**: da « Nomads of the North » di James Oliver Curwood - **sc.**: Ralph Wright, Winston Hibler - **f.** (Technicolor): Lloyd Beebe, Jack Couffer, Ray Jewell, William W. Bacon III, Donald Wilder - **m.**: Oliver Wallace - **scg.**: Jack McCullagh - **mo.**: Grant K. Smith - **int.**: Jean Coutu (André Dupas), Emile Genest (Jacques Lebeau), Uriel Luft (Makoki), Robert Rivard (Durante) - **p.**: Winston Hibler e Erwin L. Verity per la Walt Disney / Cangary / Westminster - **o.**: U.S.A.-Canada, 1960 - **d.**: Rank.

800 LEGUES FOR EL AMAZONAS o **LA JANGADA (800 leghe sull'Amazzonia)** — **r.** e **sc.**: Alan Crane - **s.**: dal romanzo omonimo di Jules Verne - **f.** (Eastmancolor): Jack Draper - **m.**: Gustavo C. Charion adattate da Silva e Antonio Prieto - **scg.**: Eduardo Fitzgerald - **int.**: Vic Connors, John Mason, Lydia Fisher, Emily Grem, Raul Bryant - **p.**: Corsa Produciones / Bart Company - **o.**: Messico, 1960 - **d.**: Filmar (regionale).

PARTNERS IN CRIME (Delitto per due) — Fa parte del film **I GIALLI DI EDGAR WALLACE N 2** — **r.**: Peter Duffell - **s.**: dal romanzo di Edgar Wallace « The Man Who Knew » - **sc.**: Robert Stewart - **f.**: Bert Mason - **scg.**: Wilf Arnold - **int.**: Bernard Lee (ispettore Mann), John Van Eyssen (Merril), Moira Redmond (Freda Strickland), Stanley Morgan (serg. Rutledge), Gordon Boyd (Rex Holland), Mark Singleton (Shilton), Victor Platt (Harold Strickland), Danny Sewell (Avery), Robert Sansom (dottore), Nicholas Smith (commesso), Ernest Clark (Ashton), Richard Shaw (Bill Cross) - **p.**: Jack Greenwood per la Merton Park - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Rank.

PASTASCIUTTA NEL DESERTO — **r.**: Carlo Ludovico Bragaglia - **s.**: Giuseppe Berto, Sandro Continenza - **sc.**: G. Berto, S. Continenza, Giorgio Arlorio - **f.**: Tino Santoni - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Giorgio Veccia - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Giovanna Ralli (Angela), Venantino Venantini (soldato Malapaga), Michele Abruzzo (maggiore), Angela Luce (Jolanda), Franco Volpi (milite), Riccardo Olivieri (Calabresino), Germano Longo (altro milite), Ever Maran (terzo milite), Riccardo Billi (comico), Rina Mascetti (cantante) - **p.**: Gianni Buffardi per la Cinematografica RIRE - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Cineriz.

PESCI D'ORO E BIKINI D'ARGENTO — **r.**: Carlo Veo - **s.**: Enzo Di Gianni - **sc.**: C. Veo, Ernesto Gastaldi, E. Di Gianni - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Aldo Greci - **m.**: Franco De Masi - **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Marisa Merlini, Mario Carotenuto, Nino Taranto, Maria Grazia Buccella, Carlo Croccolo, Franca Tamantini, Gianni Agus, Rossella Como, Tiberio Murgia, Enrico Viarisio, Vicky Ludovisi, Toni Ucci, Anna Campori, Carlo Taranto, Rosita Pisano, Dante Maggio, Fanfulla, Karen Russell, Pietro De Vico, Peppino Di Capri, Tony Cucchiara, Nico Fidenco, Guidone, Little Tony, Paul Stephen, Bud Thompson - **p.**: Enzo Di Gianni per la Di Gianni Cinemat. - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

PIRATES OF BLOOD RIVER, The (I pirati del Fiume Rosso) — **r.**: John Gilling - **s.**: Jimmy Sangster - **sc.**: John Hunter, John Gilling - **f.** (Hammerscope, Technicolor, stampato in Eastmancolor): Arthur Grant - **scg.**: Bernard Robinson e Don Mingaye - **e. s.**: Les Bowie - **mo.**: James Needs, Eric Boyd-Perkins - **int.**: Kerwin Mathews (Jonathon Standing), Glenn Corbett (Henry), Christopher Lee (La Roche), Mara Landi (Bess), Oliver Reed (Brocaire), Andrew Keir (Jason Standing), Peter Arne (Hench), Marie Devereux (Maggie), Jerold Wells (comandante), Michael Ripper (Mac), Jack Stewart (Mason), David Lodge (Smith), Diane Aubrey (Margaret Blackthorne), Dennis Waterman (Timothy), Lorraine Clewes (Martha Blackthorne), Desmond Llewellyn (Blackthorne), Keith Pyott (Silas), Richard Bennett (Seymour), Michael Mulcaster (Martin), Denis Shaw (Silver), Michael Peake (Kemp) - **p.**: Anthony Nelson Keys per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Columbia-Ceiad.

POTOMOK CINGHIS-CHANA (Tempeste sull'Asia) — **r.**: Vsevolod Pudov-

kin - **s.**: I. Novokshonov - **sc.**: Osip Brik - **f.**: Anatoli Golovnja - **m.**: Nikolai Kriukov - **sc.**: Sergej Zozlovski, M. Aaronson - **mo.**: V. Pudovkin - **int.**: Valerj Inkijinoff (il mongolo Amagalan Bair), A. Dedintsev (il capo degli eserciti di occupazione), Paulina Bilinskaja (sua moglie), Anna Sudakevic (sua figlia), A. Cistjakov (il capo del distaccamento partigiano), V. Tsoppi (mister Smith, rappresentante della compagnia inglese), K. Gurnjàk (un soldato inglese), Boris Barnet (altro soldato inglese), Vladimir Pro (un missionario), F. Ivanov - **p.**: Mezrabpomfilm - **o.**: URSS, 1928 (sonorizzazione diretta nel 1949 da V. Gonciukov e approvata da Pudovkin) - **d.**: Cinelatina (regionale).

RING OF FIRE (L'anello di fuoco) — **r.**: Andrew L. Stone - **s. e sc.**: Andrew L. Stone - **f.** (Metrocolor): William H. Clothier - **mo.**: Virginia L. Stone - **e.s.**: Herman E. Townsley - **int.**: David Janssen (Steve Walsh), Joyce Taylor (Bobbie), Frank Gorshin (Frank), Joel Marston (deputato Pringle), James Johnson (Roy), Ron Myron (sceriffo Niles), Marshall Kent (deputato), Doodles Weaver (Hobart) - **p.**: A. L. Stone e V. Stone per la A. e V. Stone Prod. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: M.G.M.

ROAD TO HONG KONG, The (Astronauti per forza) — **r.**: Norman Panama - **s. e sc.**: Norman Panama, Melvin Frank - **f.**: Jack Hildyard - **m.**: Robert Farnon - **scg.**: Roger Furse, Sydney Cain, Bill Hutchinson - **mo.**: John Smith - **e. s.**: Wally Vcevers, Ted Samuels - **cor.**: Jack Baker, Sheila Meyers - **int.**: Bing Crosby (Harry Turner), Bop Hope (Chester Babcock), Joan Collins (Diane), Dorothy Lamour (lei stessa), Robert Morley (il capo), Walter Gotell (dott. Zorbb), Roger Delgado (Jhinnah), Felix Aylmer (il gran Lama), Alan Gifford, Robert Ayres (ufficiali americani), Jacqueline Jones, Mei Ling, Katya Douglas, Yvonne Shima, Peter Sellers, David Niven, Frank Sinatra, Dean Martin, Jerry Colonna - **p.**: Melvyn Frank per la Melnor - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Dear.

SILVESTRO PIRATA LESTO — programma composto da 12 brevi film in Technicolor di disegni animati della serie: « Merrie Melodies » e « Looney Tunes » - **r.**: Charles M. Jones, I. Freleng, Leon Schlesinger, Arthur Davis - 1) **Le disavventure di un marinaio** (Conrad the Sailor, 1942); 2) **Silvestro il gatto contro il canarino** (Tweety Pie, 1947); 3) **Un topo di campagna nelle sue avventure** (A Little Brother Rat, 1939); 4) **Bunny il coniglio contro il corsaro** (Hare Trigger, 1945); 5) **Guerra fra formiche rosse e nere** (Fighting 69th ½ - 1940); 6) **Silvestro e il canarino Titti** (I Taw a Putty Tat, 1948); 7) **Le avventure di un anatroccolo** (Daffy Duck and the Dinosaur, 1939); 8) **Satira di Esopo, del topo e del leone** (From Hand to Mouse, 1945); 9) **Un gatto in lotta contro altri animali** (Catch as Cats Can, 1947); 10) **Le buffe gesta di Bugs Bunny il coniglio** (Hair Raising Hare, 1945); 11) **Un gatto, un uccello e un bulldog in lotta fra loro** (Peck Up Your Troubles, 1945); 12) **Le avventure di un topo fortunato** (The Brave Little Bat, 1941) - **p.**: Vitaphone Corp. e Warner Bros. - **o.**: U.S.A. - **d.**: regionale.

SIX BLACK HORSES (Apaches in agguato) — **r.**: Harry Keller - **s. e sc.**: Burt Kennedy - **f.** (Eastmancolor): Maury Gertsman - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert Luthardt - **mo.**: Aaron Stell - **int.**: Audie Murphy (Ben Lean), Dan Duryea (Frank Jesse), John O'Brien (Kelly), George Wallace (Bone), Roy Barcroft (Mustanger), Dick Pascoe (Charlie), Bob Steele (Puncher), Henry Wills (capo degli indiani) - **p.**: Gordon Kay per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Universal.

SUMMER AND SMOKE (Estate e fumo) — **r.**: Peter Glenville - **mo.**: Warren Low - **altri int.**: Lee Patrick (signora Ewell) - **p.**: Hal B. Wallis e Paul Nathan per la Hal B. Wallis / Joseph H. Hazen Prod. - **d.**: Paramount.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 34 *e altri dati a pag.* 36 *del n.* 9, 1961 (*Venezia* 1961).

SUSANNE (Il tuo corpo brucia) — **r., s. e sc.**: Elsa e Kit Colfach - **f.**: Kit Colfach - **m.**: Lennart Fors - **int.**: Susanne Ulfsäter, Arnold Stackelberg, Rosalia Borjesson, Bengt Blomgren - **p.**: Nordisk Tonefilm - **o.**: Danimarca, 1961 - **d.**: Indief.

SUSAN SLADE (Qualcosa che scotta) — **r.** e **sc.**: Delmer Daves - **s.**: dal romanzo omonimo di Doris Hume - **f.** (Technicolor): Lucien Ballard - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Leo K. Kuter - **c.**: Howard Shoup - **mo.**: William Ziegler - **int.**: Connie Stevens (Susan Slade), Dorothy McGuire (Leah Slade), Troy Donahue (Hoyt Brecker), Lloyd Nolan (Roger Slade), Brian Aherne (Stanton Corbett), Natalie Schafer (Marian Corbett), Grant Williams (Conn White), Ken Smith (dottor Fain), Bert Convy (Wells Corbett), Guy Wilkerson (Slim) - **p.**: Delmer Daves per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Warner Bros.

THIRTEEN WEST STREET (La notte delle jene) — **r.**: Philip Leacock - **s.**: dal romanzo « The Tiger Among Us » di Leigh Brackett - **sc.**: Bernard C. Schoenfeld, Robert Presnell, jr. - **f.**: Charles Lawton, jr. - **m.**: George Duning - **scg.**: Walter Holscher - **mo.**: Al Clark - **int.**: Alan Ladd (Walt Sherill), Rod Steiger (Detective Serg. Koleski), Michael Callan (Chuck), Dolores Dorn (Tracey Sherill), Kenneth Mc Kenna (Paul Logan), Margaret Hayes (signora Landry), Stanley Adams (Finney), Chris Robinson (Everett),Jeanne Cooper (signora Quinn), Arnold Merritt (Bill), Mark Slade (Tommy), Henry Beckman (Joe Bradford), Clegg Hoyt (Noddy), Jordan Gerler (Jack), Robert Cleaves (dottore), Bernie Hamilton (un negro), Pepe Hern (un messicano), Frank Gerstle (Johnson) - **p.**: William Bloom per la Columbia / Ladd Enterprises - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Columbia-Ceiad.

TROIS MOUSQUETAIRES, Les [1° episodio: **LES FERRETS DE LA REINE (I tre Moschettieri)** - 2° episodio: **LA VENGEANCE DE MILADY (La vendetta dei Moschettieri)**] — **r.**: Bernard Borderie - **s.**: dal romanzo omonimo di Alexandre Dumas sr. - **sc.**: Jean-Bernard Luc, B. Borderie - **f.** (Franscope, Eastmancolor): Armand Thirard - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: René Moulaert - **mo.**: Christian Gaudin - **c.**: Rosine Delamare - **int.**: Gérard Barray (D'Artagnan), Georges Descrières (Athos), Bernard Woringer (Porthos), Jacques Toja (Aramis), Guy Delorme (Rochefort), Daniel Sorano (Richelieu), Guy Tréjan (Louis XIII), Jean Carmet (Planchet), Mylène Demongeot (Milady), Perrette Pradier (Constance Bonacieux), Françoise Christophe (la regina), Anne Tonietti (Ketty), Jacques Seiler (Grimaud), Henri Cogan (Mousqueton), André Weber (Bazin), Henri Nassiet, Robert Berri, Jacques Berthier - **p.**: Films Borderie - Les Films moderne - Film d'Art / Fonoroma - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: Euro.

UN NOMMÉ LA ROCCA (Quello che spara per primo) — **r.**: Jean Becker - **s.**: dal romanzo « L'excommunié » di José Giovanni - **sc.**: J. Becker, J. Giovanni - **f.**: Ghislain Cloquet - **m.**: Claude Normand - **scg.**: Maurice Pétri - **mo.**: Denise de Casablanca - **int.**: Jean-Paul Belmondo (Roberto La Rocca), Christine Kauffmann (Geneviève Adé), Pierre Vaneck (Xavier Adé), Béatrice Altariba (Maude), Henri Virlojeux (Ficelle), Mario David (Charlot l'Elegante), Nico (Villanova), Claude Jaeger (Fernando l'Italiano), Pedro Serano (Migli), Frédérique Lambre (Fanfan), Charles Moulin (Cipriano), J.-P. Darras - **p.**: Les Films du Cyclope / Da. Ma. Cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: Dino De Laurentiis.

Jean Becker, figlio del grande Jacques, ha scelto per il suo esordio nella regia una vicenda che ricalca, secondo un costume abbastanza diffuso tra i proseliti della « nouvelle vague », alcuni dei motivi più ricorrenti nel verismo francese d'anteguerra, quale specialmente risultò dalle opere di Carné-Prévert e del Duvivier maggiore. Vi predomina, infatti, il tema dell'amicizia fra due giovani fuorilegge, la quale si mantiene incrollabile nelle circostanze più difficili e disperate, ma che tuttavia è destinata ad infrangersi drammaticamente negli ultimi metri di pellicola dopo essersi tramutata repentinamente in disprezzo per motivi meno plausibili che macchinosi. Il regista ha confezionato il tutto senza un briciolo di personalità e attingendo senza discriminazione ai più disparati ricordi di cineteca, per cui, ove non fa capolino il tentativo di scopiazzare lo stile del padre, saltano agli occhi i brani costruiti alla maniera ora di Duvivier, ora di Clouzot, ora di Welles (e chi più ne trova più ne metta). L'interpretazione, anche quella di Jean-Paul Belmondo, è distratta e abbandonata a se stessa. (L.A.)

Riedizioni

ALBERTO IL CONQUISTATORE (già: **LO SCAPOLO**) — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.**: A. Pietrangeli - **sc.**: A. Pietrangeli, Sandro Continenza, Ruggero Maccari, Ettore Scola - **f.**: Gianni di Venanzo - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Ugo Bloettler - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Alberto Sordi, Sandra Milo, Madeleine Fischer, Abbe Lane, Xavier Cugat, Fernando F. Gomez, Giovanni Cimara, Alberto De Amicis, Anna Maria Pancani, Pina Bottin, Attilio Martella, Vittorio Mangano, Fara Libassi, Marie Glory, Francesco Mulè, Lilli Panicali, Franca Mazzoni, Cesarina Faccio, Isa Ferreiro, Agnese De Angelis, Elvira Tonelli, Nino Manfredi, Lorella De Luca, Maruja Asquerino, Elyan Pade, Angel Jordan, Rosetta Pasquini, Andrea Scotti, Paquita Rico, Giulia Pittaluga, la barboncina Jonny - **p.**: Morris Ergas per la Film Costellazione / Aguile Film - **o.**: Italia-Spagna, 1955 - **d.**: regionale.

ARRIVANO I DOLLARI! — **r.**: Mario Costa - **s.**: da un'idea di Fulvio Pazziloro - **sc.**: Giuseppe Mangione, Ruggero Maccari, Gigliola Falluto, Giovanni Grimaldi - **f.**: Tino Santoni - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Peppino Piccolo - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Alberto Sordi, Nino Taranto, Isa Miranda, Rita Giannuzzi, Mario Riva, Riccardo Billi, Sergio Raimondi, Diana Dei, Turi Pandolfini, Ignazio Balsamo, Piera Arico, Rosita Pisano, Eugenio Galadini, Natale Cirino, Loris Bazzocchi, Liùba Rosa, Celeste Almieri, Liana Del Balzo, Riccardo Ferri - **p.**: Felice Zappilla per la Fortunia Film - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: regionale.

BACK TO GOD'S COUNTRY (Il comandante del Flying Moon) — **r.**: Joseph Pevney - **s.**: da un romanzo di James Oliver Curwood - **sc.**: Tom Reed - **f.** (Technicolor): Maurice Gertsman - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Bernard Herzbrun, Hilyard Brown - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Rock Hudson, Marcia Henderson, Steve Cochran, Hugh O'Brian, Chubby Johnson, Tudor Owen, John Cliff, Bill Radovic, Arthur Space, Pat Hogan - **p.**: Howard Christie per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Universal.

BIG HEAT, The (Il grande caldo) — **r.**: Fritz Lang - **s.**: dal romanzo «La città che scotta» di William P. McGivern - **sc.**: Sydney Boehm - **f.**: Charles Lang jr. - **int.**: Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando, Alex Scourby, Lee Marvin, Jeanette Nolan, Willis Bouchey, Peter Whitney, Robert Button, Adam Williams, Howard Wendell, Cris Alcaide, Michael Granger, Dorothy Green, Linda Bennett, Kathryn Eames, Rex Reason - **p.**: Robert Arthur per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Columbia-Ceiad.

ESCAPE FROM FORT BRAVO (L'assedio delle sette frecce) — **r.**: John Sturges - **s.**: Phillip Rock, Michael Pate - **sc.**: Frank Fenton - **f.** (Anscocolor): Robert Surtees - **m.**: Jeff Alexander - **scg.**: Cedric Gibbons, Malcolm Brown - **mo.**: George Boemler - **int.**: William Holden, Eleanor Parker, John Forsythe, William Demarest, William Campbell, John Lupton, Richard Anderson, Polly Bergen, Carl Benton Reid - **p.**: Nicholas Nayfack per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: M.G.M.

NOTTI BIANCHE, Le — **r.**: Luchino Visconti - **d.**: Rank.

Vedere giudizio di E.G. Laura a pag. 19 *e dati a pag.* 98, *n.* 10, 1957 (*Festival di Venezia*).

ONLY THE VALIANT (L'avamposto degli uomini perduti) — **r.**: Gordon Douglas - **s.**: da un romanzo di Charles Marquis Warren - **sc.**: Edmund H. North, Harry Brown - **f.**: Lionel Linden - **m.**: Franz Waxmann - **scg.**: Wiard B. Ihnen - **mo.**: Walt Hannemann e Robert S. Seiter - **int.**: Gregory Peck, Barbara Payton, Ward Bond, Gig Young, Lon Chaney, jr., Neville Brand, Jeff Corey, Warner Anderson, Steve Brodie, Dan Riss, Terry Kilburn, Herbert Heyes, Art Baker, Hugh Sanders, Michael Ansara, Nana Bryant - **p.**: William Cagney per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Variety.

RACKET, The (La gang) — **r.**: John Cromwell - **s.**: da un lavoro teatrale di Bartlett Cormack - **sc.**: William Wister Haines, W. R. Burnett - **f.**: George E. Diskant - **m.**: C. Bakaleinikoff - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Jack Okey -

mo.: Sherman Todd - **int.**: Robert Mitchum, Lizabeth Scott, Robert Ryan, William Talman, Ray Collins, Joyce Mackenzie, Robert Hutton, Virginia Huston, William Conrad, Walter Sande, Les Tremayne, Don Porter, Walter Baldwin, Brett King, Richard Karlan, Tito Vuolo, Max Wagner, Iris Adrian - **p.**: Edmund Grainger per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: regionale.

SHE WORE A YELLOW RIBON (I cavalieri del Nord Ovest) — r. John Ford - **s.**: James Warner Bellah - **sc.**: Frank S. Nugent, Laurence Stallings - **f.** (Technicolor): Winton Hoch e Charles Boyle - **m.**: Richard Hagemann - **scg.**: James Basevi, Jack Kelly - **mo.**: Jack Murray - **int.**: John Wayne, Joanne Dru, John Agar, Harry Carey jr., Victor McLaglen, Ben Johnson, George O'Brien, Mildred Natwick, Arthur Shields, Tom Tyler, Noble Johnson, Michael Dugan, Harry Woods, Chief Big Tree, Cliff Lyons, Mickey Simpson, Frank McGrath, Don Summer, Fred Libby, Jack Pennick, Billy Jones, Fred Graham, Bill Goettinger, Fred Kennedy, Rudy Bowman, Post Parks, Ray Hyke, Lee Bradley, Chief Sky Eagle - **p.**: John Ford e Merian C. Cooper per la Argosy Pictures - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: regionale.

23 PACES TO BAKER STREET (23 passi dal delitto) — r.: Henry Hathaway - **s.** dal romanzo di Philip MacDonald - **sc.**: Nigel Balchin - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Milton Krasner - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford - **mo.**: James B. Clark - **int.**: Van Johnson, Vera Miles, Cecil Parker, Patricia Laffan, Maurice Denham, Estelle Winwood, Lian Redmond, Isobel Elsom, Martin Benson, Natalie Norwick, Terence de Marney, Queenie Leonard, Charles Keane, Lucie Lancaster, A. Cameron Grant, Ashley Cowan, Les Sketchly, Ben Wright, Arthur Gomez, Janice Kane, Phyllis Montifiore, Robert Raglan, Reginald Sheffield, Howard Lang, Margaret McGrath, Walter Horsborough, Fred Griffith, Charles Stanley, Robin Alalouf, Yorke Sherwood - **p.**: Henry Ephron per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: regionale.

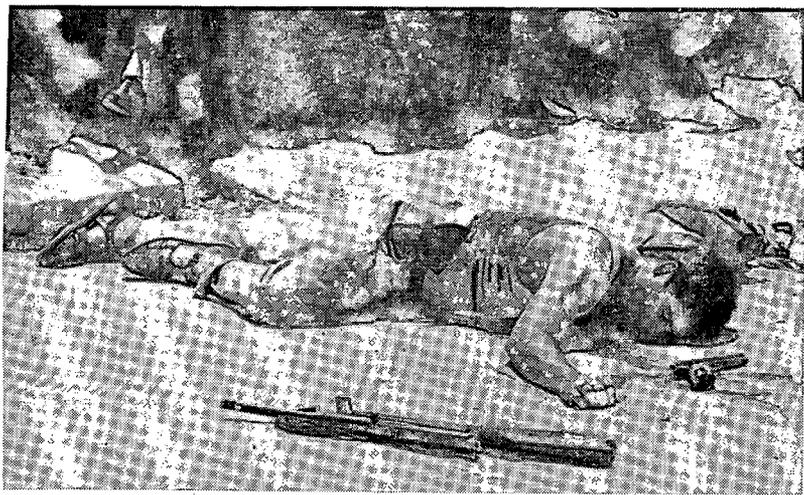
WHITE HEAT (La furia umana) — r.: Raoul Walsh - **s.**: Virginia Kellogg - **sc.**: Ivan Goff, Ben Roberts - **f.**: Sidney Hickox - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Edward Carrere - **mo.**: Owen Marks - **int.**: James Cagney, Virginia Mayo, Edmond O' Brien, Margaret Wicherly, Steve Cochran, John Archer, Wally Cassel, Mickey Knox, Ian McDonald, Fred Clark, G. Pat Collins, Paul Guilfoyle, Fred Coby, Ford Rainey, Robert Osterloh - **p.**: Louis F. Edelman per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: regionale.

Due film prodotti da Franco Cristaldi

Negli ultimi anni è stato tutto un cosciente movimento ideologico della cultura italiana a condurre alla nascita dei nostri migliori film, i quali sono esemplari di una particolare temperie sociologica. Faccio l'esempio dei due più interessanti dell'anno: sia « Divorzio all'italiana » che « Salvatore Giuliano » nascono dallo studio circostanziato e attento, documentato e cosciente, di particolari concrezioni psicologiche e sociali formatesi in seno alla vita italiana, in particolare siciliana.

SERGIO FROSALI - « La Nazione » - Firenze

Non avevamo visto da molto tempo un film dolce-amaro, « cocasse » e grave, fabbricato con tanta perfezione. Nell'arte di castigare divertendo, nell'ironia coraggiosa si tratta di un vero lavoro di cesello. Così il cinema italiano torna a dimostrarci ancora una volta le sue allegre virtù offensive.

LOUIS CHAUVET - « Figaro »

« Salvatore Giuliano » si afferma infine come un'eccezionale testimonianza culturale e come un impegno civile, quello di un dibattito, offerto alla meditazione di milioni di spettatori italiani, che riguarda tutti i membri della comunità e che contribuisce a porre le premesse di una rivendicazione nei legittimi termini di libertà e di giustizia.

« Studi cattolici » - Roma

Librerie italiane presso cui è in vendita "Bianco e Nero,,

Libreria Petrini G.B. - Via Pietro Micca 22 - TORINO.

Libreria Internaz. TREVES - Via S. Teresa 6 - TORINO.

Casa del libro - Di Lazzarelli - Portici Teatro Coccia - NOVARA.

Casa del libro - Teatro Coccia - NOVARA.

Libreria Caldi Natalina Zappa - Piazza Vittorio Alfieri 13 - ASTI.

Libreria Moderna - Corso Nizza 46 - CUNEO.

Libreria Casiroli - Piazza Duomo 31 - MILANO.

Libreria Internaz. - Via Manzoni 40 - MILANO.

Libreria Internazionale - Piazza S. Babila Corso Monforte 2 - MILANO.

Libreria Manzoni - Editore Feltrinelli - Via Manzoni 20 - MILANO.

Libreria Editrice Magenta - VARESE.

Ditta M. Bianchi - Spedizioni per Melisa Lugano (Varese) - PORTO CERESIO.

Libreria Giuseppe Marino - Via Garibaldi 8 - COMO.

Libreria Bernasconi - Via Dante 31 - COMO.

Libreria Tarantola A. - Piazza Martiri 43 - BELLUNO.

Libreria Tarantola - Via Vittorio Veneto 20 - UDINE.

Libreria Vanzan - Via C. Battisti 2 - ROVIGO.

Libreria Sangiorgio - S. Marco 2457 - VENEZIA.

Libreria Minerva - S. Giovanni Crisostomo 5796 - VENEZIA.

Libreria Dante di Savioli e Benini - Via Mazzini 6 - VERONA.

Libreria Riccardo Zannoni - Via Garibaldi 4 - PADOVA.

Libreria Rizzoli - Via Rizzoli 8 - BOLOGNA.

Libreria Nicola Zanichelli S.A. - Piazza Galvani 1/H - BOLOGNA.

Libreria Parolini - Via Ugo Bassi 14 - BOLOGNA.

Libreria Irnerio - Via Alessandrini 26 - BOLOGNA.

Libreria Rinascita - Piazza Matteotti 20/21 - MODENA.

Libreria Riminese - Via Dante 2 - RIMINI (Forlì).

Libreria Universitaria - Via D'Azeglio 116 - PARMA.

Cartolibreria Moderna - Via Guido da Castello 13 - R. EMILIA.

Agenzia Giorgi - FIRENZE.

Libreria Fiorenza - Via della Madonna 31/33 - LIVORNO.

Libreria Società Editrice Tirrena - Via Grande 91 - LIVORNO.

Libreria Pellegrini - PISA.

Libreria Universitaria Feltrinelli - Piazzetta S. Giorgio - PISA.

Libreria Pisana di Cultura - Corso Italia 69/R - PISA.

Libreria Galleri Luigi - Via Banchi di Sopra 18 SIENA.

Libreria Giordano - Via Orazio Antinori 36 - PERUGIA.

Libreria Einaudi - Via Veneto 56/A - ROMA.

Libreria Ulrico Hoepli - Largo Ghigi / Galleria Colonna - ROMA.

Libreria Internazionale Modernissima - Via della Mercede 43/44 - ROMA.

Libreria Matteucci - Via G. Battisti 6/A - ROMA.

Libreria Pegaso di Feltrinelli editore - Via Campo Marzio 11 - ROMA.

Libreria Rinascita - Via Botteghe Oscure 2 - ROMA.

Libreria Internazionale Minerva - Via Ponte di Tarpia 5/8 - NAPOLI.

Libreria Mario Guida - Piazza dei Martiri 70 - NAPOLI.

Libreria Internazionale Leo Lupi, già Treves - Via Roma 249/250 - NAPOLI.

Libreria Macchiaroli - Via Carducci 57/59 - NAPOLI.

Libreria Ettore Della Monica - Via Velia 22 - SALERNO.

Libreria Giuseppe LATERZA e figli - Via D. Alighieri 47 - BARI.

Libreria Sansoni ex Macri - Corso Cavour 93 - BARI.

Filippi Mario - Via dei Cesari 61 - TARANTO.

Libreria Giovanni Patierno - Corso Garibaldi 13 - FOGGIA.

Libreria Saverio Labate - Rione Marconi 7 - R. CALABRIA.

Libreria Ambrosiano - Piazza Genovese 2 - R. CALABRIA.

Libreria Villa Luisa - Piazza Galluppi - CATANZARO.

Libreria Tindari - Via Maqueda 198 - PALERMO.

Libreria Flaccovio, Salvatore Fausto - Via Ruggero Settimo 87 - PALERMO.

Libreria Editrice Domino - Via Roma 226 - PALERMO.

Cartolibreria Diana, Gemma Filippini - Via Archimede 3 - SIRACUSA.

Libreria Peloritana - Corso Cavour 165 - MESSINA.

Libreria O.S.P.E. - Via T. Cannizzaro 100 - MESSINA

Libreria LADO - Via Cagliari 62 - SASSARI.

Calzia Silla - Cartolibreria - NUORO.

Informiamo i nostri lettori che dal prossimo numero di febbraio il prezzo di copertina di un fascicolo di « Bianco e Nero » sarà aumentato da L. 350 a L. 400, in considerazione del fatto che la rubrica « Film usciti a Roma » sarà d'ora in poi pubblicata in appendice con conseguente aumento di pagine. Pertanto anche il prezzo degli abbonamenti annuali sarà elevato a L. 4.000.

Resterà però invariato il prezzo degli abbonamenti già sottoscritti per il corrente anno 1962.